
AB

LE
DRAME WAGNÉRIEN

PAR

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33

LE DRAME WAGNÉRIEN

LE
DRAME WAGNÉRIEN

PAR

HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
(SOCIÉTÉ ANONYME)
33, RUE DE SEINE, 33

Je dédie ce livre à l'ami noble et dévoué à qui j'ai constamment pensé en l'écrivant, et qui est ainsi devenu en quelque sorte mon collaborateur.

H. S. C.

Allen A. Brown.
1. January, 1898

AVANT-PROPOS.

L'auteur de ce volume compte en publier très prochainement un autre, dans lequel il entreprendra de donner une vue d'ensemble de la vie et de l'œuvre de Richard Wagner. Ce nouveau livre, auquel il travaille présentement, ne sera pas un exposé des menus faits de la vie de Wagner, pas plus qu'une accumulation des mille observations de détail qu'on peut faire sur son œuvre. L'auteur n'y admettra que ce qui est essentiel ; et, tout ce qu'il aura choisi de traiter, il cherchera à le concentrer en un seul faisceau lumineux, qu'on aperçoive d'un seul regard. Il essaiera de faire tout converger au foyer principal, au point unique d'où rayonnait la vie. Rechercher sous la multiplicité des aspects l'unité de la cause, et arriver ainsi à *initier* le lecteur à la seule méthode qui permette de se faire une idée claire et juste de ce que fut Richard Wagner, et de ce qu'est son œuvre : tel sera en résumé le but de l'auteur.

Le livre sera ainsi disposé: *Première partie* (L'homme et l'artiste) 1° La vie de Wagner ; 2° Situation de Wagner vis-à-vis de l'art et de la politique de notre temps ; 3° Ses drames. — *Deuxième partie* (Le penseur) : 4° Ses écrits ; 5° Sa doctrine d'Art ; 6° Sa doctrine sociale (la Régénération). — *Troisième partie*

(L'œuvre) : 7° Bayreuth (l'œuvre accomplie) ; 8° Le dilemme (l'œuvre qui reste à accomplir); 9° Richard Wagner (résumé général).

Or, en élaborant cet ouvrage, l'auteur s'est aperçu qu'il se heurtait à une difficulté insurmontable : c'est que s'il donnait au chapitre consacré aux drames le développement que ce sujet comporte et exige, il n'y aurait plus aucune proportion entre les différentes parties du livre, et qu'alors l'effet d'ensemble, — celui précisément auquel il visait, — serait perdu. Si, d'autre part, l'auteur n'accordait pas à ce chapitre l'ampleur nécessaire, le reste cesserait d'être clair et ne s'imposerait pas à l'esprit du lecteur avec une autorité suffisante. Car chez Richard Wagner, l'artiste est la base de tout le reste ; on ne peut rien comprendre de sa vie, de ses idées politiques, religieuses, etc., si l'on n'a pas d'abord bien saisi la signification et la portée de son art. Wagner a eu l'intention formelle de créer un nouvel art, une nouvelle forme de drame ; et il semblerait donc qu'il ne dût y avoir, pour savoir ce qu'il a voulu faire, qu'à assister à des représentations de ses œuvres, puisque aussi bien maintenant on les joue partout. Malheureusement, dans les conditions actuelles du théâtre, ces drames ne peuvent être représentés que sur des scènes qui les dénaturent jusqu'à les rendre méconnaissables, et ne peuvent être exécutés que par des chanteurs d'opéra, qui ne se doutent même pas, la plupart du temps, de quoi il s'agit. On se voit alors forcé d'expliquer théoriquement et de démon-

trer par l'analyse ce que Wagner a voulu faire. Cette tâche, déjà ingrate, se complique de ce fait, qu'on ne peut se contenter de dire simplement ce que Wagner a fait, mais qu'on est encore obligé, chemin faisant, de déblayer le terrain de tous les préjugés et les malentendus qui l'encombrent.

Voilà pourquoi l'auteur, avant de publier le livre dont il vient de parler, s'est décidé à consacrer un volume spécial à l'étude du *Drame Wagnérien*. Pour un grand nombre de personnes, cette question du drame wagnérien est la seule qui les intéresse dans Wagner. Ces personnes trouveront ici un exposé de cette question, fait en toute indépendance d'esprit, mais d'un point de vue strictement wagnérien. Quant aux autres, qui ne se contentent pas du développement d'un point particulier, l'auteur les prie de considérer ce volume-ci comme une introduction à son étude d'ensemble sur Wagner, dans laquelle les œuvres dramatiques seront traitées à nouveau, mais bien plus brièvement et sous un tout autre point de vue.

INTRODUCTION

LE DRAME WAGNÉRIEN

INTRODUCTION

La chose essentielle, la seule absolument indispensable pour comprendre Wagner artiste et saisir le sens de ses œuvres de théâtre, c'est de déterminer la nature de son génie. Or, Wagner fut toujours, et avant tout, et dès sa jeunesse, POÈTE DRAMATIQUE. Certes, il serait paradoxal de prétendre que le musicien n'a chez lui qu'un rôle secondaire ; mais ce qu'il faut comprendre, c'est que le musicien n'existe que comme une des faces du poète. Comme Wagner lui-même l'a dit, le musicien est l'élément féminin, et, par sa nature même, cet élément, s'il n'est pas secondaire, est du moins subordonné, et il ne crée qu'autant qu'il a été fécondé par l'élément mâle, le poète. C'est donc le poète, le poète dramatique, qu'il faut, avant tout, arriver à reconnaître en Wagner. Ce sera là le but précis de ce volume, et en même temps la limite où il se tiendra.

Lorsqu'on étudie la vie de Wagner, on est frappé de la voir se dérouler en ligne droite, inflexible, ne s'écartant jamais d'une direction unique. C'est que le caractère de cet homme est tout d'un bloc, et que

dès sa jeunesse il tend vers un but qu'il ne perdra pas de vue un seul instant. Mais nulle part cette unité ne se révèle d'une façon aussi transparente, aussi convaincante, que dans ses œuvres d'art. Que l'on consente seulement à faire abstraction de quelques détails superficiels qui pourraient empêcher d'apercevoir nettement l'ensemble, et l'on s'apercevra tout de suite que les œuvres de Wagner forment une série unique et ininterrompue. Voilà ce que je me propose de démontrer en premier lieu. Lorsque ce point sera suffisamment établi, je passerai à l'examen de chaque œuvre en particulier. Mais cet examen ne portera que sur le drame lui-même, en tant que drame. Toute autre considération sera écartée; et tous mes efforts tendront à faire saisir ce point essentiel, que, vis-à-vis de la nouvelle conception du drame que nous devons à Wagner, les notions que nous avons sur ce qui est l'essence même du drame doivent subir de profondes modifications.

Nous verrons que pour Wagner le point de départ fut le drame; que jamais il n'a voulu ni cherché autre chose que le drame; et que s'il s'est servi d'abord de la forme de l'opéra, c'est uniquement parce qu'il avait besoin de tout un appareil scénique et musical pour la réalisation de ses conceptions dramatiques, et que pendant un certain temps il a cru que cette forme même de l'opéra se trouvait être la forme correspondant à ce qu'il voulait faire. Nous verrons ensuite que la marche même de sa personnelle et intime évolution artistique l'amena à recon-

naître que ce vers quoi il tendait, c'était un art nouveau, et le conduisit à découvrir les principes fondamentaux de cet art.

Un chapitre sera ensuite consacré à l'étude de ces principes, et on y verra qu'il ne s'agissait pas d'une réforme de l'opéra, mais bien d'une conception toute nouvelle du drame. On reconnaîtra aussi qu'il n'est possible de comprendre et d'apprécier pleinement les œuvres de la première période, qu'en les envisageant du point de vue de cette nouvelle conception; car si l'artiste n'avait pas encore, au moment où il composa ces premières œuvres, la pleine conscience du but auquel il tendait, ces œuvres n'en restent pas moins les étapes qui l'ont conduit à réaliser plus tard en pleine conscience ce qu'il avait d'abord cherché tout d'instinct.

Dans le troisième chapitre, je passerai à l'examen particulier, mais sommaire, de ces œuvres de la première période. Je montrerai que ce sont de vrais drames, quoiqu'il soit parfois difficile de leur reconnaître cette qualité tout d'abord, en partie à cause de cette forme de l'opéra que leur a donnée Wagner, et en partie à cause de certaines hésitations, de certaines fluctuations, dans l'emploi des différents modes d'expression.

J'examinerai ensuite plus en détail, dans un quatrième et dernier chapitre, les grandes œuvres de la seconde période. Ici, Wagner était dans tout l'épanouissement de son génie, il se possédait lui-même pleinement, et, affranchi de toutes entraves, il créa

enfin complètement et en toute conscience le drame vers lequel déjà il allait d'instinct depuis le commencement de son activité artistique. Je m'attacherai surtout à montrer que le poète, en créant une nouvelle forme de drame, avait non seulement le droit de s'écarter des règles du genre admises jusqu'à lui, mais qu'il y était forcé, et que d'ailleurs il a ainsi ouvert à l'art dramatique tout un monde nouveau, dans lequel, comme il le dit lui-même, « la création poétique trouve un champ inépuisable ».

Par contre, toutes les considérations techniques, de quelque ordre qu'elles puissent être, seront exclues de ce volume. Wagner a enrichi nos moyens d'expression musicaux et poétiques par l'invention de procédés nouveaux. Mais la meilleure preuve qu'il n'est plus maintenant essentiel de s'arrêter à des considérations sur ce sujet, c'est que ses découvertes dans le domaine de l'harmonie, de l'instrumentation et de la versification, sont déjà passées dans le domaine public, tandis que le drame lui-même, l'art nouveau, au service duquel furent faites ces innovations d'ordre secondaire, est resté jusqu'à ce jour sans influence réelle, et même presque totalement incompris.

CHAPITRE PREMIER

APERÇU HISTORIQUE

> Als Kuenstler und Mensch schreite
> ich einer neuen Welt entgegen.
>
> Comme artiste et comme
> homme, je chemine vers
> un monde nouveau.
>
> Richard Wagner.

CHAPITRE PREMIER

APERÇU HISTORIQUE

Pour comprendre l'œuvre de Wagner, deux conditions priment toutes les autres : il faut reconnaître que Wagner fut avant tout et par-dessus tout un poète dramatique, mais il faut observer en même temps que son instinct de poète dramatique était d'une nature toute spéciale, puisque la parole et le son musical lui semblaient tous deux nécessaires, et à titre égal, à l'expression de sa conception poétique.

Enfant, c'est la poésie qui le passionnait, surtout la poésie épique et la poésie dramatique. A l'âge de quinze ans environ, il se mit à écrire une tragédie à grandes visées, et il y travailla avec ardeur pendant deux ans. C'est là un fait très caractéristique. Il nous montre que déjà l'adolescent cherchait à couler ses rêves dans le moule précis et net de la parole, et qu'en outre, en les incarnant dans des personnages, il ressentait le besoin de pouvoir les évoquer plus

parfaitement devant ses yeux. C'est donc un *voyant* que nous apercevons tout de suite en Wagner, c'est-à-dire un vrai poète, et non pas seulement un simple musicien. Pour le musicien, en effet, il arrive souvent que le monde plastique et visuel n'existe guère qu'à l'état nébuleux, et cela fut le cas pour plusieurs compositeurs des plus remarquables. Chez Wagner, au contraire, le tout premier effort poétique lui fit chercher l'expression qui frappe à la fois la vue et la pensée.

Mais lorsque cette tragédie fut terminée, le jeune homme eut le sentiment que sa conception dramatique ne pouvait être pleinement réalisée qu'avec le concours de la musique. Précisons la signification de ce sentiment, qui est d'autant plus caractéristique que Wagner, à cette époque, ignorait même le premier mot de toute théorie ou de toute pratique musicale.

Le point de départ, la base, de ce premier essai de drame, est, nous l'avons dit, une conception poétique, dramatique. Cette conception se traduit tout d'abord sous la forme logique qu'exige l'esprit, en même temps que sous la forme qui doit le plus frapper l'œil; c'est-à-dire qu'il lui faut comme premières conditions de vie la parole et l'incarnation sur la scène. Mais son contenu émotionnel, passionnel, est tel que l'intention et le but du poète ne sauraient se manifester complètement sans la toute-puissante collaboration de la musique. Et lorsque Wagner nous dit : « Je ne doutais pas un instant de pouvoir

écrire moi-même cette musique, que j'avais reconnue indispensable (1) », je crois que nous sommes autorisés à voir dans cette naïve confiance une preuve éclatante de la nécessité organique de cette musique.

Ce début du poète adolescent nous révèle déjà Wagner tout entier. La façon dont il conçoit les choses, et la richesse de ses dons naturels s'y manifestent avec une précision et une netteté absolues. Wagner n'avait pas, en naissant, le talent de ces enfants prodiges qui font de la musique avant de savoir lire ou écrire ; son génie musical ne s'éveille que sous le souffle printanier de la poésie. Aussi chez lui le poème n'est-il pas conçu comme un livret destiné à une œuvre musicale ; dans la pensée du poète, c'est d'abord une tragédie déclamée, et ce n'est que lorsqu'elle est terminée qu'il s'aperçoit que cette tragédie exige le concours de la musique, et ne sera parfaite qu'avec ce concours.

Ce qui caractérise Wagner au premier chef, c'est donc qu'il est en même temps poète et musicien. Il ne l'est pas devenu par la réflexion ; il est né ainsi, et c'est là précisément le don tout personnel qu'il tient des dieux.

Mais toutes ces considérations ne sont encore que

(1) Ich traute mir ohne alles Bedenken zu, diese so noethige Musik selbst schreiben zu koennen. (I. 9.) — Toutes les citations faites sans autre indication sont extraites des œuvres complètes de Wagner, éditées chez Fritzsch, à Leipzig.

superficielles. Car on pourrait se contenter de croire que Wagner fut un poète de génie, et en même temps un musicien de génie, ce qui amènerait simplement à le classer parmi les phénomènes les plus rares et les plus curieux de chacun de ces deux arts, de la poésie et de la musique. On serait loin ainsi de l'avoir vraiment compris. En effet, ce qui caractérise le génie de Wagner, ce n'est pas la dualité de talents disparates, mais au contraire l'unité d'inspiration, grâce à laquelle deux modes d'expression, que nous sommes habitués à considérer comme distincts et presque contraires, sont indissolublement liés en lui, pour ne plus former que les deux parties d'un seul être, d'un seul et même organisme. Et c'est cela qu'il est essentiel de comprendre. Wagner n'est pas poète et en outre musicien, mais il est poète-musicien ; et il serait plus simple et plus correct de dire tout bonnement qu'il est poète, sans y ajouter aucun autre mot. Tout vrai poète n'est-il pas en effet musicien? N'est-ce pas la musique de la phrase qui peut donner à celle-ci sa puissance d'évocation? N'est-ce pas la musique intime des vocables qui peut imprimer aux paroles une valeur dépassant leur acception logique? La musique de Wagner n'est pas autre chose que cette musique du poète. Seulement, chez lui, elle a pris un développement immense, grâce à la nuance spéciale de son génie, et grâce aussi à l'évolution de l'harmonie et de la musique instrumentale, devenues un organisme souple et parfait, et qui n'attendaient plus que l'arrivée du poète qui

s'emparerait d'elles pour en faire une partie intégrante du langage poétique. Chez Wagner, il y a au fond de toute inspiration poétique un désir immense et indéfinissable, qu'on a le droit de qualifier de « musical », et c'est ce désir qui engendre le poème. Sa musique, c'est le parfum qui s'exhale des feuilles et des fleurs d'un arbre, et qui nous révèle ainsi la sève invisible pénétrant tous les tissus et leur donnant la vie et la croissance.

J'aurai bientôt l'occasion de revenir sur ce sujet avec plus de détails. On ne saurait trop y insister, car là est la clef de toute l'œuvre de Wagner. Pour l'instant, il suffit d'avoir clairement établi que ce tout premier essai de Wagner enfant contient déjà des preuves incontestables de la nature toute spéciale de son génie. Le second essai de ces années d'adolescence fut tout aussi caractéristique. Sous la double influence de Gœthe et de Beethoven, Wagner se mit à composer un « drame pastoral » dont il écrivait simultanément les paroles et la musique, sans se demander laquelle de ces deux parties de son travail procédait de l'autre partie. Ces preuves étaient d'autant plus précieuses à établir, que bientôt après cette époque de l'adolescence commença toute une période confuse, pouvant prêter à des malentendus.

*
* *

C'est affaire aux biographes de Wagner d'exposer par quel enchaînement de circonstances il fut

amené, quelques années à peine après cette première tragédie, à devenir chef d'orchestre et compositeur d'opéras. Ce qu'il importe de constater ici, c'est que la plupart des malentendus qui, aujourd'hui encore, empêchent toute appréciation juste et saine des œuvres de Wagner, datent de cette courte période, ou plutôt se fondent sur elle. Il s'agit des années comprises entre 1834 et 1849.

Wagner vécut soixante-dix ans; il ne fut musicien de profession que pendant quinze ans; c'était sa période de transition, de crise; c'était le passage mouvementé de l'intuition sûre de l'adolescent à la reprise consciente de soi-même par l'homme mûr; c'était donc, en somme, justement ce qu'il y eut de moins important et de moins caractéristique dans sa vie; et cependant cette courte période a suffi pour que presque tout le monde, paresseux à rejeter une opinion une fois admise, appliquât à tout jamais à Wagner l'étiquette de musicien et de compositeur d'opéras. Ne pourrons-nous donc jamais nous défaire de cette sotte manie de tout vouloir étiqueter? Ou, si l'on y tient comme à une chose sacrée, pourquoi ne pas choisir alors une formule qui soit un peu en harmonie tout au moins avec l'aspect le plus général d'une carrière? Pourquoi, si l'on veut à tout prix classer Wagner dans une catégorie quelconque, perd-on de vue ce fait capital que dans toute la seconde moitié de sa vie, et malgré les privations de l'exil, il n'accepta plus jamais une charge de chef d'orchestre, ne consentit plus jamais à écrire ce que

nous appelons un opéra, et que plus tard, lorsqu'il connut de meilleurs temps et qu'il put enfin monter ses grandes œuvres, il se chargea littéralement de tout, sauf de diriger lui-même l'orchestre? Car enfin, si l'on accorde tant d'importance à l'aspect superficiel des choses, de quel droit peut-on affecter de ne pas tenir compte des faits les plus patents, de ne pas voir ce qui crève les yeux?

C'est en vertu de ces préjugés, que si quelqu'un se hasarde à parler de Wagner en le qualifiant de poète, tout le monde haussera aussitôt les épaules : « Comment donc, poète? objectera-t-on ; mais Wagner était un musicien, un chef d'orchestre, un compositeur d'opéras! » Et chacun croit sentir d'instinct que c'est là tout l'opposé du poète.

Ce qui est venu appuyer une façon de voir aussi fausse, c'est que pendant la période de transition qu'il traversa, Wagner lui-même s'imagina de bonne foi qu'il écrivait des opéras, dans l'acception courante de ce mot. Mais cette erreur où il était sur lui-même, ne parvint cependant pas à retarder sensiblement son évolution. Son génie poétique exigeait la collaboration du chant et de l'orchestre, et les scènes consacrées à l'opéra lui offraient seules ce dont il avait besoin. Il put même croire un moment qu'il y trouverait les conditions exigées par son idéal du drame. Il se mit donc à l'œuvre. Mais chaque nouvel effort qu'il tenta le fit avancer d'un nouveau pas dans la voie où il allait enfin arriver à la pleine

connaissance de soi-même et de la nouvelle forme de drame qu'il devait créer.

C'est précisément dans ces premières œuvres, et par le moyen de ces premières œuvres, qu'il réussit à s'apercevoir peu à peu de l'erreur où il était tombé, et qu'il put donc ainsi mieux et plus complètement se libérer de cette erreur. Mais l'enseignement que fut pour lui cette première période, nous est tout aussi nécessaire à nous-mêmes qu'il le lui fut à lui. Nous aussi, nous n'arriverons à saisir parfaitement la signification et la portée des grandes œuvres de sa maturité, que si nous commençons par l'étude réfléchie des œuvres de début, que si nous parvenons à comprendre qu'elles ne sont pas purement et simplement des opéras. Toutes les œuvres de Wagner, depuis *les Fées* jusqu'à *Lohengrin*, même s'il apparaît évident qu'elles ont gardé la vieille forme, ou, pour mieux dire, la formule de l'opéra, se distinguent pourtant déjà profondément des opéras de Gluck, de Mozart, de Weber, des Italiens, en ce sens que dans cette maigre enveloppe qu'est la vieille formule, le poète s'efforce de faire entrer un contenu qu'elle ne saurait embrasser sans éclater de tous côtés. Ce fait apparaît d'autant plus nettement qu'on examine ces œuvres une à une et dans l'ordre où elles furent écrites, parce qu'alors on remarque une progression constante et logique dans un sens déterminé, qui n'a rien de spécialement musical, ce qui n'aurait pas lieu si on n'avait devant soi que des opéras, mais ce

qui s'explique de soi-même aussitôt que l'on s'aperçoit qu'on assiste aux tentatives d'un poète cherchant à créer sur la scène le drame pressenti par son imagination, une sorte de drame qui se distingue de tous les genres connus par l'importance exceptionnelle qu'y conquiert la musique et par l'intime connexité à établir entre la parole et la musique. Mais je reviendrai plus loin en détail sur ce sujet.

Je tiens cependant à établir dès maintenant que je ne cherche nullement une querelle de mots. Que l'on désigne, si l'on veut, sous le nom d'opéras non seulement les premières œuvres de Wagner, mais aussi *Tristan* et *Parsifal*. Pour moi, toutes ces questions d'appellation sont absolument indifférentes. Mais ce qui a une importance véritable, c'est l'idée qu'il y a à se faire de la vraie nature de toutes ces œuvres. Si donc je m'en tiens au nom de drame, c'est que j'estime qu'il faut faire servir les mots à mieux réunir les notions et les choses similaires, et à mieux séparer les choses dissemblables. Et ainsi, en appelant des drames toutes les œuvres de Wagner, dès la première, je les distingue nettement de ce qu'on appelle d'ordinaire l'opéra, car elles n'ont avec cette catégorie d'œuvres que des ressemblances tout à fait superficielles ; et je les classe avec les œuvres de théâtre auxquelles elles sont apparentées par leur essence même, par l'intention de leur auteur, et par la nature de son génie. Bref, le mot opéra crée une confusion, tandis que le mot drame mène sur le chemin d'une compréhension plus approfondie, et

c'est là le motif primordial pour lequel je préfère celui-ci à celui-là.

C'est entre 1833 et 1848 que Wagner écrivit ses huit premières œuvres. Il en composa toujours deux presque simultanément, avec un intervalle de cinq ans environ entre chaque série de deux. Ces huit drames forment donc quatre séries : *les Fées* et *la Défense d'aimer*, *Rienzi* et *le Hollandais volant*, *Tannhæuser* et *Lohengrin*, *la Mort de Siegfried* et *Frédéric Barberousse*.

Quand un examen un peu attentif aura montré que dans chaque série les deux œuvres se complètent, dans un certain sens, et dans un autre sens sont presque contradictoires, on aura acquis la conviction qu'il n'y a pas là un effet du hasard. Ce qui confirme singulièrement cette supposition, c'est d'apercevoir que cette sorte d'antagonisme, déjà très marqué dans les deux premières œuvres, *les Fées* et *la Défense d'aimer*, devient dans les deux derniers drames (de l'année 1848, et tous les deux restés à l'état de projets détaillés), *Frédéric Barberousse* et *la Mort de Siegfried*, l'antithèse absolue entre une œuvre musicale et un drame destiné à être déclamé. Impossible de douter qu'un phénomène aussi évident et aussi régulier ne soit le résultat d'une cause profonde, qui reste cependant tout d'abord un peu énigmatique.

Pour indiquer au lecteur dans quel sens il faut chercher la clef de cette énigme, je dirai qu'il s'agit ici d'un conflit entre le poète et le musicien. Mais je

supplie tout de suite qu'on ne prenne pas cette affirmation trop à la lettre. Elle ne doit servir qu'à nous orienter, en attendant que nous ayons pénétré plus avant dans le sujet.

Retenons uniquement chez Wagner le fait du conflit dans la période qui va jusqu'en 1848. Nous verrons plus loin que par la nature de l'inspiration dramatique les œuvres créées alors se rattachent toutes intimement aux suivantes, et, en ce sens, forment avec celles-ci une série unique. Deux traits toutefois les caractérisent, les distinguent des œuvres postérieures : 1° leur forme, qui leur est imposée par les conventions de l'opéra ; 2° l'hésitation dans le choix des moyens d'expression pour le contenu poétique. Pour moi, la question, en ce qui touche la forme, est tout à fait secondaire. Ce qui est intéressant, c'est de voir le poète chercher cette union intime de la musique et de la parole, qui est le mode d'expression le plus parfait, sans connaître encore le secret de cette fusion. Il en résulte toute une série d'oscillations dans les proportions et les rapports de la poésie et de la musique, depuis *Rienzi*, le drame musical par excellence, jusqu'à la tragédie déclamée et sans musique aucune, *Frédéric Barberousse*.

Ici encore je ne puis, pour le moment, que procéder par affirmations. Mais le lecteur saisira toute la portée de ce que je viens de signaler, lorsqu'il saura quelle révélation vint mettre fin, en 1848, aux incertitudes du maître

*
* *

Nous avons vu que chez Wagner, le drame, tel qu'il le concevait, exigeait la coopération de la poésie et de la musique. Une question se posait à lui tout d'abord : comment fondre ensemble ces deux langages de façon à ce qu'ils ne forment plus qu'un mode d'expression unique et parfaitement harmonieux, et sans pour cela les affaiblir ni l'un ni l'autre, mais en imprimant à chacun d'eux, au contraire, un nouvel essor ? Il semble bien, en effet, à première vue, que le problème doive se poser ainsi. Et jusqu'en 1848, Wagner ne se demanda pas autre chose. Jamais il ne douta un seul instant que cela ne fût toujours possible d'unir la parole à la musique. Pas une seule fois jusqu'à cette date il ne se posa une question de pure théorie, ce « comment » n'exigeant pour ainsi dire qu'une réponse simplement technique. Il acceptait donc toutes les idées de drames qui se présentaient à son esprit, et il cherchait ensuite, dans les œuvres qu'il composait, à résoudre pratiquement le problème une fois posé.

Gluck s'était posé la question identiquement de la même manière. Il crut l'avoir résolue en faisant porter tout son effort à allier consciencieusement l'un à l'autre le son et la parole ; mais il n'aboutit ainsi, et il ne pouvait ainsi aboutir à autre chose qu'à une réforme de l'opéra, et non pas à donner naissance à une nouvelle forme de drame. Mozart, dans ses incomparables opéras, avait été plus loin :

plus d'une fois il avait côtoyé et même atteint le domaine de l'art nouveau; mais ni lui ni son public ne s'en étaient jamais doutés, de sorte qu'il n'en put rien résulter. Wagner ressemble à Mozart en ceci, que plusieurs fois, poussé par son seul instinct, il approcha de la réalisation parfaite de ce qu'il sentait déjà vivre en lui; et n'est-ce pas là le propre du génie? Mais ce résultat ne pouvait le satisfaire. Mozart, lui, avait été exclusivement musicien; Wagner était, avant tout, poète. Jamais il n'a pu écrire de musique sur un livret donné, parce que son inspiration musicale émanait toujours d'une conception poétique. On voit donc qu'il diffère encore davantage de Gluck, car pour celui-ci toute la question était de marier le mieux possible, sur un livret d'avance préparé, chaque mot à chaque note, tandis que, pour Wagner, la conception poétique est une et indivisible avec la conception musicale, et paroles et musique jaillissent de la même source. Précisément parce qu'il découvrait et sentait cette unité dans son âme, on comprend aisément qu'il ait pu croire un certain temps que pour la réaliser dans une œuvre d'art destinée à la scène, il lui suffirait de trouver la réponse technique à cette question : Comment peut-on unir ensemble la poésie et la musique? Cependant l'inégalité de ses propres œuvres lui donna à réfléchir; il pensa d'abord que cette inégalité était due en partie à cette forme conventionnelle de l'opéra à laquelle il était forcé de se soumettre; mais il s'aperçut enfin qu'il y avait encore à cela une rai-

son plus profonde, et c'est en 1848, justement, qu'il le découvrit.

Après avoir terminé *Lohengrin*, cette œuvre toute saturée de musique, Wagner s'était mis avec ardeur à travailler sur un nouveau sujet de drame : *Frédéric Barberousse*. Mais à mesure qu'il avançait dans son travail, il comprenait de plus en plus vivement que cette œuvre n'exigeait pas le concours de la musique, ce qui, pour lui, revenait à signifier qu'elle ne devait pas comporter de musique. Et subitement une clarté se fit dans son esprit : il s'aperçut que jusqu'à ce jour il s'était mal posé le problème à résoudre, et qu'il ne s'agissait pas de chercher « comment la poésie et la musique peuvent s'unir l'une à l'autre pour aboutir à un mode d'expression plus haut et plus parfait », mais bien de se demander « quel est le sujet qui a besoin d'un mode d'expression aussi sublime, et qui en conséquence l'exige dans l'œuvre d'art prétendant à en être une représentation parfaite ». Voilà le vrai problème qu'il y avait à poser. Quant à se demander comment cette union pourra être réalisée, ce n'est qu'une question secondaire, et qui sans doute ne comporte pas de réponse dogmatique.

On voit quelle différence de principe sépare les deux façons d'envisager la question. Je prie le lecteur d'y réfléchir un instant, pour s'en rendre un compte tout à fait exact. Car c'est de cette question : « Quel genre de sujets nécessite ce mode d'expression ? » que naquit la forme de drame la plus

parfaite, une forme qui, à la vérité, se distingue extérieurement des autres par le choix d'un nouveau mode d'expression, mais qui s'en distingue surtout dans sa nature intime, par le contenu poétique qui exige ces nouvelles combinaisons. Aussitôt le problème clairement posé, la solution fut trouvée. Comment l'homme qui, dix ans auparavant, l'avait déjà donnée tout instinctivement dans *le Hollandais volant*, aurait-il pu maintenant hésiter? Il eut donc comme une révélation subite et éclatante du but auquel il avait toujours tendu : « Tout ce qui, dans un sujet de drame, a-t-il écrit, s'adresse à la raison seule, ne peut s'exprimer que par la parole ; mais, à mesure que le contenu émotionnel grandit, le besoin d'un autre mode d'expression se fait sentir de plus en plus nettement, et il arrive un moment où le langage de la musique est seul adéquat à ce qu'il s'agit d'exprimer. Ceci décide péremptoirement du genre de sujets accessibles au poète-musicien, ce sont les sujets d'un ordre *purement humain*, et débarrassés de toute convention » (1).

On peut affirmer sans exagération que ces paroles constituent le premier titre de Wagner à notre admiration. En elles gît le drame nouveau, « l'art de l'avenir ».

Nous avons vu que ce sont les réflexions que lui suggéra le drame de *Frédéric Barberousse* qui dessil-

(1) Voir le texte allemand de cette citation au bas de la note de la page 51.

lèrent les yeux du maître. L'année 1848 devint ainsi pour lui le point culminant de sa vie, qui se trouve là divisée en deux périodes nettement distinctes l'une de l'autre. Chacune de ces deux périodes comprend trente-cinq années. La première est la période où l'artiste est encore inconscient ; la seconde, celle où il est désormais pleinement conscient. Wagner, lui-même, le déclare nettement dans une lettre adressée à Liszt en 1851 : « C'est en revoyant mon *Tannhæuser*, dit-il, et ensuite en achevant mon *Lohengrin*, que j'ai enfin compris distinctement où me conduisait le chemin qu'un instinct inconscient m'avait porté à choisir. »

On a souvent partagé les œuvres de Wagner en trois groupes : le premier, comprenant *Rienzi* et les œuvres antérieures à *Rienzi ;* le second, *le Hollandais volant*, *Tannhæuser* et *Lohengrin ;* le troisième, tout ce qui vint après *Lohengrin*. On appelle cela « les trois manières » de Wagner. Mais cette classification ne répond à rien, ni dans la nature des œuvres en question, ni dans la vie du maître. La carrière de Wagner et son évolution artistique furent d'une extrême simplicité. Ce cliché des « trois manières » y apporte une confusion inutile, et il pourrait fausser nos idées. Pour peu qu'on se donne la peine d'aller au fond des choses, on voit le génie dramatique de Wagner se développer constamment suivant une ligne droite depuis son enfance jusqu'à la fin, et cela sans aucune interruption et sans la moindre déviation. Cette belle unité, cette absolue rectitude, me paraît être un des traits les plus remarquables qu'il y ait

à signaler en Wagner, et peut-être la preuve la plus irréfutable de sa grandeur. Sans doute, les inventeurs du cliché des « trois manières » ont pu s'appuyer sur quelques raisons toutes superficielles, mais c'est justement parce que ces raisons sont uniquement superficielles et n'ont donc aucune valeur, qu'il convient de ne point s'y arrêter. Par contre, la division de la vie et de l'œuvre de Wagner en deux périodes est vraiment utile, car elle répond à un fait réel et d'une importance exceptionnelle,et elle enracine ainsi dans la mémoire la date capitale de la vie du maître, qui lui-même nous dit : « Le jour où je renonçai en pleine connaissance de cause à mon projet de drame sur *Frédéric Barberousse*, j'entrai dans une nouvelle et décisive période de mon évolution, tant comme artiste que comme homme. C'était la période du vouloir artistique conscient dans une voie complètement nouvelle, où j'étais entré, poussé par une inconsciente nécessité, et sur laquelle désormais, comme artiste et comme homme, je chemine vers un monde nouveau (1851) (1) ».

(1) Als ich den Friedrich Rothbart mit vollem Wissen und Wollen aufgab, hatte ich eine neue und entscheidende Periode meiner kuenstlerischen und menschlichen Entwicklung angetreten, die Periode des bewussten Kuenstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewusster Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Kuenstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite. (IV, 390.)

*
* *

Je n'irai cependant pas prétendre que ces deux périodes soient séparées par une ligne mathématique. Une transition brusque, survenant du jour au lendemain, était évidemment impossible. Tout d'abord, après l'heure où tout s'était soudain illuminé d'un jour nouveau pour le poète, de nouvelles idées dramatiques l'assiégèrent; mais il était alors comme aveuglé par cette lumière nouvelle qui l'inondait, et aucun de ces projets n'aboutit à une réalisation. Nous possédons toutefois, dans *Wieland le Forgeron* et *Jésus de Nazareth*, de précieux témoignages de l'activité du maître à cette époque.

Mais Wagner ressentit bientôt l'impérieux besoin de se recueillir. Pendant deux ou trois ans, il ne fit que méditer sur la signification et la portée du nouvel art dont il devait la révélation à vingt années d'efforts ininterrompus. Avant de créer une nouvelle œuvre, il lui fallait se posséder pleinement soi-même. Ce fut là l'origine des trois traités fondamentaux : *l'Art et la Révolution* (1849), *l'Œuvre d'art de l'avenir* (1850), et enfin *Opéra et Drame* (1851). On peut dire de ces ouvrages que ce furent des soliloques. Qui, d'ailleurs, aurait pu les comprendre à cette époque? Et nous savons aussi que personne ne les comprit. Ensuite, Wagner écrivit *Une Communication à mes amis*, où il déclarait explicitement que dorénavant il ne s'adresserait plus à ses contemporains en général, mais à ses amis seulement, c'est-à-

dire à ceux qui étaient disposés à s'engager avec lui dans la voie qui conduisait à un art nouveau. Et ce n'est qu'après avoir publié cette déclaration formelle, qu'il reprit enfin ses travaux dramatiques.

J'insisterai pour faire remarquer que ces écrits dont je viens de parler, pour théoriques qu'ils soient, n'en forment pas moins partie intégrante de la production artistique du maître. Car c'est dans ces écrits qu'il prit pleine conscience de lui-même et qu'il se rendit un compte exact de la nature et de la valeur de cet art, que jusqu'alors il n'avait fait que deviner ou pressentir. Et il est certain que, nous aussi, nous ne pouvons nous former une idée juste et complète de ce que fut Wagner et de ce qu'est son art, qu'en étudiant attentivement ces écrits. Quoique la forme de drame créée par Wagner soit le produit logique et naturel des formes anciennes, tant poétiques que musicales, il n'en est pas moins vrai que cette nouvelle forme de drame ne pourra vivre et croître que si on lui prépare un terrain favorable. Et l'on n'y arrivera qu'en comprenant exactement, et en faisant comprendre le plus possible à tous, quelle est la nature de cet art et quel but il se propose. Wagner « chemine vers un monde nouveau » : aussi nulle part, dans le vieux monde, son art ne trouve réunies toutes les conditions qui lui permettraient de s'épanouir; elles lui font même surtout défaut là où il est généralement réduit à se produire, sur les scènes d'opéra, où l'on ne voit guère que des parodies de ce que Wagner a voulu faire. Quant au théâtre de Bay-

reuth, il ne peut évidemment donner que des aperçus approximatifs de ce que le maître a rêvé d'atteindre. Force nous est donc de ne point négliger l'initiation théorique que nous apportent ces écrits dans lesquels Wagner s'est pour ainsi dire initié lui-même à son nouvel art. D'ailleurs, ce point d'arrêt est en même temps le meilleur point de vue d'où l'on puisse apercevoir tout ce qui le précéda dans la carrière du poète-musicien, et aussi tout ce qui le suivit.

Le chapitre suivant sera donc consacré à l'étude sommaire des principes établis par ces écrits théoriques de Wagner. Ce n'est que lorsque nous aurons ainsi acquis des idées très nettes sur le drame wagnérien, que nous examinerons les œuvres une à une, et toujours de ce même point de vue de l'artiste conscient. Nous verrons alors indiscutablement que les œuvres de la première période sont l'aspiration constante du poète vers une forme de drame prévue, pressentie, mais non encore saisie ni embrassée par le clair entendement logique; et dès que nous aurons reconnu ce fait, nous aurons jeté la base d'une appréciation large et saine des œuvres de la seconde période.

CHAPITRE II

LA THÉORIE DU DRAME WAGNÉRIEN

> Erlœsung dem Erlœser
> Rédemption au
> Rédempteur !
>
> RICHARD WAGNER.

CHAPITRE II

LA THÉORIE DU DRAME WAGNÉRIEN

Le but des réflexions auxquelles Wagner se livra entre les années 1848 et 1852, et qu'il consigna dans les trois volumes : *l'Art et la Révolution*, *l'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et Drame*, peut être défini par ces mots, qui les résument toutes : quel genre de sujets le poète-musicien peut-il et doit-il choisir pour ses drames ? — Il s'agit de déterminer le terrain où cette nouvelle forme d'art pourra prospérer, de mesurer son étendue et d'en fixer exactement les limites. J'insiste là-dessus, parce que là comme sur bien d'autres points, le mauvais vouloir et l'ignorance sont arrivés à complètement dénaturer les faits eux-mêmes. Jamais Wagner n'a tenté de construire un « système » théorique, abstrait. C'est poussé par une puissance tout instinctive et irrésistible, et après des années de tâtonnement, qu'il découvrit une nouvelle forme de drame. Et il fit alors ce que l'artiste seul — et non pas le théoricien —

pouvait faire : il parcourut dans tous les sens ce monde nouveau qui venait de se révéler à son génie, et il y posa les premiers jalons, les premiers points de repère qui désormais lui permettraient, à lui, aussi bien qu'à ceux qui viendront après lui, de s'orienter sûrement dans ce domaine nouveau. On comprend quelle différence fondamentale il y a entre l'esthéticien raisonneur, procédant par déductions abstraites, et l'artiste qui met sa puissante raison au service de son génie, non pas pour imposer des lois à l'art, mais pour établir et formuler clairement ce qu'en son for intérieur il sait déjà et possède pleinement. C'est uniquement là ce que Wagner a fait.

Il faut cependant reconnaître que ce qui constitue ainsi à nos yeux la meilleure qualité de ses écrits, ce qui leur donne une valeur et un charme que ne possèdent pas les réflexions purement abstraites sur l'art, est en même temps ce qui peut les empêcher de servir complètement à une première initiation. Pour qui a déjà pénétré l'idée de Wagner, ces traités sont une source inépuisable d'enseignements ; mais celui qui les aborde sans rien savoir encore aura souvent quelque peine à s'y reconnaître, précisément parce que Wagner procède en artiste et non pas en théoricien. Sa dialectique est forte, mais enchevêtrée ; il passe quelquefois par un élan si brusque d'un ordre d'idées à un autre, sinon tout opposé au moins très éloigné, qu'il n'est pas toujours facile de le suivre. Il pourra aussi arriver qu'une question secondaire soit traitée avec une prodigieuse abondance de

détails, et que tout de suite après, un point essentiel ne se trouve indiqué qu'en quelques lignes et sans aucun commentaire. Mais dès qu'on s'est rendu compte de cela dans Wagner, tout ce qu'il dit apparaît aussitôt extraordinairement lumineux ; il possède à un rare degré l'art de condenser les idées les plus vastes dans les phrases les plus concises. Il trouve des formules qui montrent en quelques mots toutes les faces d'une question même la plus complexe, et qui ouvrent en même temps sur elle des horizons sans limites, semblables en cela à certains de ses motifs musicaux. Mais ce sont précisément ces formules qui prêtent aux plus fâcheux malentendus, ou même qui semblent à certains tout bonnement incompréhensibles. Et c'est pour cela qu'aucun homme n'a jamais été si peu compris ou si mal compris que Wagner.

Mon but, dans ce chapitre, est de donner en peu de mots une idée aussi nette que possible des principes fondamentaux sur lesquels repose la nouvelle forme de drame conçue par Wagner. Si je m'astreignais à suivre servilement la marche de ses écrits, je n'aboutirais certainement pas au résultat que j'espère atteindre, et cela pour les raisons que je viens de donner. J'échouerais également, si je visais à être tout à fait complet, si je cherchais à être trop méticuleusement exact, ce que je considère comme étant tout aussi souvent un défaut qu'une qualité. Je vais donc simplement tâcher d'exposer l'idée du drame wagnérien, telle que mon esprit se l'est représentée.

Je m'appuierai partout sur l'autorité de Wagner, mais j'exposerai ses idées à ma manière à moi ; et je sacrifierai tout, même mes préférences intimes, au désir d'être avant tout simple et clair.

*
* *

Il n'y a que trois arts qui soient « d'ordre purement humain » : la danse, la musique et la poésie; les autres ne sont que des « artifices ». C'est du concours de ces trois arts que naquit le drame antique. Telle est la doctrine que Wagner expose en détail dans *l'Œuvre d'art de l'avenir*. (Il est à peine besoin de faire remarquer ici que par le mot de danse, il faut entendre le geste, dans la plus large acception du terme, c'est-à-dire toute action mimée et s'adressant directement à l'œil du spectateur.)

Les siècles ont modifié et élargi les moyens d'expression dont l'homme dispose ; et la musique, surtout, obéissant à un intime besoin de l'humanité, de chétive qu'elle était au début, a acquis peu à peu une puissance extraordinaire. Il n'en reste pas moins vrai qu'aujourd'hui, comme toujours, la vraie forme de drame, la forme parfaite, ne peut être réalisée que par le concours de ces trois arts « d'ordre purement humain ». La vérité de cette proposition ressort avec d'autant plus d'évidence qu'on a une notion plus nette de ce que peut être et doit être un drame parfait. Il suffira de se rappeler que le mot drame signifie « action » ; et une action n'est parfaite qu'autant

qu'elle met en mouvement l'homme considéré dans sa totalité.

Pour se faire une idée qu'on puisse facilement concevoir de ce qu'il faut entendre par cette expression : l'homme considéré dans sa totalité, on est obligé de se représenter l'homme comme un composé de deux parties nettement distinctes : d'un côté, l'homme doué de pensée logique et de sens matériellement impressionnables ; de l'autre côté, l'homme qui saisit par l'intuition, et qui se manifeste par le sentiment et par l'émotion, sans que l'œil puisse jamais le percevoir, ni la raison l'atteindre. Cette conception de la nature humaine n'infirme en rien l'idée de l'unité de l'individu. Tous les penseurs du monde, quelle que soit la différence des termes qu'ils ont employés, ont reconnu la coexistence de ces deux côtés de la nature humaine. D'ailleurs, dans ce livre-ci, le problème philosophique que pourrait soulever cette question ne nous concerne pas ; c'est en artistes que nous nous trouvons vis-à-vis d'un phénomène que nous constatons, sans le discuter. Et ici nous ne pouvons mieux faire que de citer les paroles de Wagner : « Il y a un homme extérieur et un homme intérieur, dit-il. La vue et l'ouïe sont les sens qui révèlent l'homme à l'artiste. Par la vue, l'artiste perçoit l'homme extérieur ; par l'ouïe, l'homme intérieur » (1). Mais

(1) Der Mensch ist ein aeusserer und innerer. Die Sinne, denen er sich als kuenstlerischer Gegenstand darstellt, sind

entre ces deux facultés de la vue et de l'ouïe, il existe une faculté médiatrice, c'est l'entendement (1). L'entendement est le trait d'union entre l'homme extérieur et l'homme intérieur; et la fonction par laquelle l'entendement touche au monde des sens, ou en d'autres mots à l'art, est l'imagination. Ces considérations conduisent à reconnaître dans l'homme, considéré soit comme artiste créateur, soit comme sujet d'une œuvre d'art, une trinité de facultés: la vue, l'ouïe et l'imagination, dont le rigoureux parallélisme avec la trinité des arts « d'ordre purement humain », la danse, la musique, la poésie, n'est que le résultat de leur liaison organique.

Ceci une fois établi, voici l'idée fondamentale qui forme la base de la théorie wagnérienne du drame: « Lorsqu'il s'agit d'exprimer sans détours et sans possibilité de malentendus ce que l'homme contient de plus élevé et de plus vrai, il faut que l'homme se manifeste dans sa totalité. Cette totalité n'existe que

das Auge und das Ohr: dem Auge stellt sich der aeussere, dem Ohre der innere Mensch dar. (III, 78.)

(1) Comme il est essentiel que cet unique paragraphe de mon livre qui côtoie la philosophie abstraite soit bien compris, je rappellerai au lecteur peu versé dans ces questions qu'il faut soigneusement établir une distinction entre la raison et l'entendement. « L'unique fonction de la raison, dit Schopenhauer, est de savoir; et à l'entendement seul appartient l'intuition. Ce que la raison a reconnu d'une manière exacte s'appelle vérité; ce qui a été reconnu de la même manière par l'entendement s'appelle réalité ». (Schopenhauer, traduction Burdeau.)

lorsque le corps, le cœur et l'entendement s'embrassent et se pénètrent mutuellement ; mais aucun des trois, pris isolément, ne saurait suffire à une expression parfaite de l'homme (1) ». On a prétendu parfois pouvoir tout suggérer par la danse, on a voulu aussi tout dire rien que par la musique, on a cru surtout pouvoir révéler tout l'homme par la poésie. Selon Wagner, on ne peut atteindre ainsi, par chacun de ces arts pris séparément, qu'à des résultats fragmentaires. Car chacun des trois arts « d'ordre purement humain » correspond à une faculté spéciale, la vue, l'ouïe, ou l'imagination ; et ces facultés, si elles permettent d'exprimer et de faire saisir la nature même de l'homme, et tout ce qu'il y a en cette nature de mystérieux et d'insondable, ne peuvent y atteindre pleinement qu'à la condition d'être mises en jeu toutes trois ensemble. L'œil est l'organe de l'homme extérieur ; l'oreille, l'organe de l'homme intérieur ; et l'imagination est le trait d'union entre les deux, le terrain sur lequel ils se rencontrent et s'unissent. L'art parfait, l'art qui prétend révéler l'homme tout entier, et s'adresser à l'homme tout entier, exigera

(1) Wo es den unmittelbarsten und doch sichersten Ausdruck des Hœchsten, Wahrsten, dem Menschen ueberhaupt Ausdrueckbaren gilt, da muss auch der ganze, vollkommene Mensch beisammen sein, und diess ist der mit dem Leibes= und Herzensmenschen in innigster, durchdringendster Liebe vereinigte Verstandesmensch, — keiner aber fuer sich allein. (III, 81.)

donc toujours ces trois uniques modes d'expression : le geste, la musique et la poésie.

Voilà, sous une forme très simplifiée, la quintessence de l'idée wagnérienne du drame. J'admets parfaitement qu'on discute cette idée, et même qu'on y contredise, mais ce qui est regrettable, c'est que la plupart de ceux qui prennent la parole soit pour Wagner, soit contre lui, ne la connaissent même pas.

*
* *

Voyons maintenant quels rapports il y a entre les notions que nous attachons d'ordinaire aux mots de poète et de musicien, et les trois modes d'expression, les trois arts spécifiés plus haut, dont Wagner souhaite l'intime union.

Par le mot de musicien nous désignons presque toujours un artiste qui s'adresse uniquement au sens de l'ouïe, et, par conséquent, qui ne cherche qu'à éveiller en nous des émotions, qui ne s'adresse qu'à notre cœur. Quant au poète, si son œuvre est destinée uniquement à être lue, il ne peut frapper que l'imagination. S'il est poète dramatique, il fait appel à la vue en même temps qu'à l'imagination ; mais on ne peut pas dire qu'il se serve de l'ouïe, sinon dans la mesure où l'oreille est l'organe nécessaire à la transmission des paroles, et il n'est pas besoin de faire remarquer que, dans ce cas, la faculté de l'ouïe remplit aussi peu une fonction d'art, que ne le fait la faculté de la vue lorsqu'on lit un poème. Nous voyons le poète et le musicien collaborer dans les

deux arts de la danse (ballet) et de la chanson; dans le premier cas, ils s'adressent à la vue et à l'ouïe; dans le deuxième, à l'imagination et à l'ouïe. Mais pour ce qu'il s'agit ici de démontrer, il nous suffira de constater ceci : puisque le poète dramatique utilise les moyens d'expression que peuvent offrir l'imagination et la vue, et que le musicien utilise le moyen d'expression offert par l'ouïe, il en résulte que le poète dramatique et le musicien, s'ils s'unissent pour créer une œuvre, auront ainsi à leur disposition le moyen, la possibilité, de s'adresser à l'homme considéré dans sa totalité. Par le moyen de cette union, en effet, si elle est parfaitement réalisée, il y aura communication directe avec l'homme extérieur par le sens de la vue, avec l'homme intérieur par le sens de l'ouïe, et avec l'entendement par la faculté de l'imagination. Le poète fait saisir les choses à l'entendement par la parole, et il est en même temps le « voyant » qui évoque la scène et le personnage; quant au musicien, il exprime tout ce qui est invisible et qui échappe à la puissance des paroles. Nous pouvons donc affirmer que le drame parfait exige la collaboration du poète dramatique et du musicien.

Cette affirmation nous conduit de la théorie à la pratique.

Une grave question se dresse alors immédiatement devant nous : comment l'unité qu'exige toute œuvre d'art pourra-t-elle se réaliser effectivement dans cette collaboration ? Il ne s'agit pas d'avoir d'un

côté un poème dramatique, et, de l'autre côté, de la musique. Il faut que les trois modes d'expression : mimique, poème, musique, ne soient que les trois faces d'une même chose, qu'ils soient perçus comme provenant tous trois d'un point unique, et comme étant indivisibles. Le musicien, c'est le poète de l'homme intérieur ; le poète, c'est le musicien de l'homme extérieur. Dans le drame parfait, il faudra sentir cela à chaque instant. Si l'unité n'est pas absolue, nous n'aurons qu'une juxtaposition ; le poète et le musicien se gêneront l'un l'autre, et marcheront de secousse en secousse, cherchant chacun à leur tour à prendre la prééminence, à moins que l'un n'annihile tout de suite définitivement l'autre, comme nous voyons que fait toujours le musicien dans l'opéra. Il s'agit donc de rechercher quelles sont les conditions requises pour que cette impression d'unité dans la diversité des aspects, qui est le phénomène fondamental présenté par toutes les âmes, puisse se manifester dans le drame. En d'autres termes, comment le poète et le musicien peuvent-ils et doivent-ils collaborer?

Telle est la question que nous allons traiter avec un certain développement. C'est la question fondamentale à résoudre pour la mise en œuvre de la nouvelle forme de drame conçue par Wagner.

*
* *

Le poète est celui qui invente, qui raconte, c'est le « voyant », c'est « celui qui a conscience de l'incon-

scient », comme a dit Wagner ; c'est celui qui sait où son effort le conduit : bref, c'est l'artiste qui prend pour point de départ le monde visible et intelligible, et qui parvient à s'échapper des lois inhérentes à ce monde, et à atteindre des régions de plus en plus élevées, grâce à la puissance de l'imagination. Et quelles sont ces régions ? Ce sont celles du monde émotionnel. « Il n'y a que par l'imagination, que l'entendement puisse communiquer avec l'émotion (1) ». La musique, par contre, ne possède aucun point de contact avec le monde visible et intelligible, « elle est littéralement la révélation d'un autre monde (2). » Qu'on rapproche cette pensée de cette phrase de Schopenhauer : « Le musicien nous révèle l'essence intime du monde, il se fait l'interprète de la sagesse la plus profonde, tout en parlant une langue que la raison ne comprend pas. » Rien ne serait plus faux que de croire que la musique soit produite par l'imagination ; elle se meut dans un monde dépourvu de formes sensibles. Mais, si la musique n'est pas un produit de l'imagination, elle en est, par contre, le plus puissant excitateur, et cela précisément à cause de son universalité. « De là vient, dit encore Schopenhauer, que l'imagination est si facilement éveillée par la musique, et que nous cherchons à donner une figure à ce monde d'esprits,

(1) Nur durch die Phantasie vermag der Verstand mit dem Gefuehle zu verkehren. (IV. 100.)

(2) Die Musik ist geradeweges eine Offenbarung aus einer *anderen* Welt. (VII. 149.)

invisible et pourtant si animé, et qui nous parle d'une manière si pressante. Notre fantaisie s'efforce de lui donner chair et os, c'est-à-dire de l'incarner dans quelque image. »

Qu'on relise attentivement cette dernière phrase, et on y découvrira le rapport qui doit exister entre le poète et le musicien. Schopenhauer, avec sa merveilleuse sagacité, a indiqué là clairement ce point essentiel, à savoir : que c'est de l'émotion musicale que doit naître le poème.

Ainsi nous voyons le poète, — ou disons plutôt l'homme intérieur, — dans chacun de nous, partir de la base que lui fournissent la vue et l'entendement pour se construire un nouveau monde ; c'est là ce qu'on nomme l'imagination. Mais l'impulsion sans laquelle cela n'aurait pas eu lieu, cet « éveil de l'imagination », ne peut provenir que d'un ardent désir de l'homme intérieur d'incarner dans des formes sensibles tout l'inintelligible et l'invisible de cet « autre monde ». Et nous savons que cet autre monde, pour inaccessible qu'il soit à l'œil et à l'entendement, n'en a pas moins un langage à lui. Ce langage est même plus direct que ne peut l'être la parole, puisqu'il « révèle l'essence intime du monde ». « Et, quelque incompréhensible que soit ce langage, considéré au point de vue des règles de la logique, il doit porter en lui une puissance de conviction supérieure à celle que ces règles possèdent (1). » C'est de la musique

(1) Eine Sprache die so unverstaendlich sie nach den Ge-

qu'il s'agit. Toutefois la musique, ne l'oublions pas, s'adresse uniquement à l'homme « intérieur »; elle ne saurait parler directement à l'homme « extérieur ». L'imagination seule peut établir une communication entre les deux, leur offrir un terrain où ils se rencontrent.

On voit que si le poète se contente de paroles, il ne répond que très insuffisamment à l'impulsion qu'il a reçue de l'homme intérieur ; pour ne rien sacrifier, il est nécessaire que l'imagination du poète crée une œuvre dans laquelle l'homme intérieur puisse aussi parler sa propre langue : la musique.

Je ne voudrais pas que ce que je dis là prêtât à un malentendu. Il est certain que dans tout art, le monde invisible, « l'homme intérieur », se révèle. Ce que Wagner affirme, c'est que dans tous les arts, à l'exception de la musique, cette révélation n'a lieu qu'indirectement, comme par réflexion. Dans le drame parlé, par exemple, le miroir réfléchissant est une surface agitée et trouble, qui fait dévier dans tous les sens les rayons de l'émotion primitive ; l'âme ne peut se révéler que par les longs détours de la logique du langage, et par les conclusions que nous tirons nous-mêmes des faits se passant devant nos yeux. On ne voit donc pas là l'image réelle qu'aurait pu donner autrement l'impulsion première, on n'en voit même pas distinctement l'image réfléchie ; tout

setzen der Logik ist, eine ueberzeugendere Noethigung zu ihrem Verstaendnisse in sich schliessen muss, als eben jene Gesetze sie enthalten. (VII. 150.)

au plus peut-on la deviner. Dès que l'homme intérieur a acquis la pleine conscience de lui-même, cette forme d'art ne saurait donc lui suffire, et il devra exiger que le poète le laisse concourir pour sa part à la réalisation de l'œuvre, dans sa langue particulière, la musique, qui est par excellence la révélatrice de l'âme.

Si la musique n'était vraiment qu'une forme de combinaisons mathématiques, comme certains l'ont prétendu, il n'y aurait plus ici rien à se demander. Mais il me semblerait oiseux d'entamer une discussion à ce sujet : ne possédons-nous pas le témoignage direct de notre propre cœur, qui nous dit que la musique exprime nos émotions, qu'elle exprime tout ce qui dépasse la parole. Nous nous trouvons donc en face d'un vrai problème : comment devra-t-on répondre à ce « désir » insatiable qu'éprouve la musique, de s'incarner dans des formes visibles, de s'unir à des êtres réels, pour les enlacer, pour les pénétrer de son souffle, et les transporter ainsi dans ces régions de l'émotion où les choses visibles ne sauraient atteindre à elles seules ? Pour voir jusqu'où l'homme peut s'égarer dans ces questions, sous l'influence d'une civilisation tout extérieure et dénuée d'instinct artistique, nous n'avons qu'à considérer ce qu'est l'opéra, car l'opéra est tout simplement une chose monstrueuse. Nous y trouvons d'un côté une musique absolue, c'est-à-dire une musique qui n'a de rapports qu'avec l'homme émotionnel, et, de l'autre, un poème sur lequel cette musique est artificielle-

ment greffée, et qui s'adresse uniquement et exclusivement à la raison, aussi bien par le choix des sujets que par la façon dont ils sont traités, absolument comme le ferait n'importe quel drame parlé. A l'exception de certains épisodes lyriques qui surgissent de temps à autre, il n'y a aucun rapport organique entre le poème et la musique. Et pour achever de montrer combien cette forme est bâtarde et fausse, il suffit de faire observer encore que dans l'opéra la musique est le dehors de l'œuvre, elle en est pour ainsi dire la parure, tandis que, tout au contraire, par son essence intime, elle ne doit avoir d'autre destination, partout et toujours, que d'être l'âme même, le frisson intime de vie, de toute œuvre où elle est appelée à concourir. Et justement cette dernière réflexion nous indique le chemin qu'il nous faut suivre pour résoudre le problème. On ne peut exiger de la musique qu'elle fournisse de l' « émotion » pour un livret quelconque, ainsi qu'on semble l'attendre dans l'opéra ; il faut au contraire que le poème *naisse dans le sein même de la musique*, il faut que les personnages et les événements avec lesquels il captive la raison, et les images avec lesquelles il fascine l'œil, soient enfantés par le désir de l'homme intérieur. C'est celui-ci, et avec lui la musique, qui sont ici les maîtres, c'est leur volonté qui doit s'imposer. Jamais le poète et le musicien ne pourront collaborer utilement avant d'être pénétrés de cette vérité fondamentale, car ce n'est qu'à cette condition qu'ils pourront produire un drame dans lequel les

divers modes d'expression formeront une véritable unité organique.

Dans le drame ainsi conçu, la musique met notre âme en communication directe avec l'âme du personnage en scène, dont nos facultés de la vue et de l'entendement nous révèlent l'aspect physique et la destinée. Ces facultés nous dévoilent l'homme extérieur, la musique : l'homme intérieur. Et encore n'est-ce pas uniquement l'homme intérieur que la musique nous révèle, c'est aussi tout l'univers invisible, c'est-à-dire tout ce qui dans le monde dépasse la portée de la raison, et que notre âme, sans pouvoir l'exprimer par des paroles, pressent derrière chaque événement et par delà chaque phénomène. Bref, la musique révèle ce que contient d'éternel, et d'éternellement indicible, la fable évoquée par la poésie devant les yeux et devant la raison.

En réponse à la question que nous nous étions posée : « Comment le poète et le musicien peuvent-ils collaborer? » nous avons donc établi un principe très net : le poème doit naître dans le sein même de la musique. Mais ce n'est là encore qu'un principe. Il nous faut chercher une formule plus pratique, quelque chose dont la raison de l'artiste puisse se prévaloir, et qui lui serve à discerner clairement toutes les conditions que devra remplir cette nouvelle forme de drame, car on doit *a priori* supposer qu'elles seront fort différentes de celles qui régissent les autres œuvres de théâtre. Pour arriver à établir cette formule, nous allons retourner à Richard Wagner.

C'est de l'histoire de son évolution artistique personnelle, que ressortira le mieux la solution que nous cherchons.

*
* *

Il importe d'affirmer catégoriquement que l'idée d'une forme parfaite de drame, l'idée du drame issu de la musique, Wagner en a eu l'intuition de naissance. Il n'est pas vrai, — je trouve nécessaire d'insister sur ce point, — il n'est pas vrai que Wagner ait été conduit à sa conception de l'œuvre d'art de l'avenir en tentant la réforme de l'opéra. Ne serait-ce pas en effet une véritable aberration de jugement, d'aller s'imaginer que l'idéal suprême de l'art puisse être le produit de remaniements pratiqués sur une monstruosité telle que l'opéra. Nous avons d'ailleurs vu dans le chapitre précédent, que, dès le jeune âge, Wagner concevait déjà le drame d'une façon conforme au point de vue général que je viens d'exposer. Dès le début, nous voyons son imagination poétique s'élancer avec véhémence jusque dans ces régions du monde émotionnel où la pensée et le mot se fondent dans la musique ; et dès le début nous sentons sourdre cet océan intérieur de l'émotion musicale, qui voudrait se répandre dans des formes visibles, pour communiquer directement avec l'homme extérieur et pouvoir ainsi mieux l'entraîner et le ravir à soi. Sentir cela comme jamais personne avant lui ne l'avait senti, c'est le don que Wagner tenait des dieux ; et c'est cela précisément qui le caractérise et donne à sa physionomie de poète une

empreinte si personnelle. A travers toutes les péripéties de sa vie, Wagner a toujours voulu composer des drames, et jamais autre chose ; mais toujours aussi il a voulu que le drame fût une œuvre s'adressant à l'homme tout entier, aussi bien à l'homme intérieur qu'à l'homme extérieur.

Quant à savoir quelles étaient les conditions nécessaires à la réalisation pratique de cette forme de drame, c'était là une chose qui ne pouvait être élucidée si facilement. Pour s'en faire une idée nette, il y fallait de longues réflexions. Mais tout d'abord vinrent les essais pratiques, ou, en d'autres mots, les exemples, pouvant fournir matière utile à réflexion. Wagner fut obligé de produire en tâtonnant les œuvres qui guideraient ensuite sa pensée ; car on ne peut raisonner dans le vide, et en art la pure abstraction ne peut être d'aucun secours. Wagner était très versé dans toutes les littératures, il connaissait à fond tous les auteurs dramatiques, depuis les Grecs jusqu'à Shakespeare ; d'autre part il connaissait également bien toute cette merveilleuse musique moderne qui atteint son point culminant dans Beethoven. Tout cela pouvait servir à élargir son esprit et à fortement asseoir son jugement, mais cela ne lui fournissait pas les éléments utiles à la solution du problème qu'il cherchait. Les quelques années pendant lesquelles il fit métier de chef d'orchestre l'initièrent à tout ce qui a été fait dans le domaine de l'opéra. C'était assez pour lui montrer que de ce côté il n'y avait rien à espérer. Même les miracles d'un

Mozart ne faisaient qu'augmenter la confusion. Wagner dut donc créer lui-même une série d'œuvres par lesquelles et dans lesquelles il pût continuer de chercher, et qui le conduisirent jusqu'au seuil de la science. Et enfin vint le moment où, pour jeter un pont durable entre les deux parties de la nature humaine qu'il s'agissait de joindre l'une à l'autre indissolublement, il était nécessaire de faire appel à la raison et à sa puissance analytique. Une définition nette et précise, une formule pratique, était nécessaire. C'est au moment où il était dans toute la force de l'âge, en 1848, au milieu de sa vie, que Wagner trouva cette définition et cette formule.

Je donne ici en entier le passage dont je n'ai cité qu'un fragment dans le chapitre précédent ; et, pour rendre plus sensible la succession des arguments, je les note par des chiffres.

« 1. La musique exprime uniquement des émotions et des sentiments : notre langage parlé, quoiqu'il n'ait pas été primitivement l'organe de l'entendement seul, l'est peu à peu devenu et n'a plus maintenant d'autre fonction ; quant au contenu émotionnel qui s'en est détaché, c'est la musique qui l'exprime désormais avec une puissance incomparable. — 2. En revanche, ce que le langage musical ne saurait faire à lui seul, c'est d'indiquer avec précision le sujet de l'émotion et du sentiment, le sujet dans lequel l'émotion et le sentiment atteignent une signification précise. — 3. La puissance expressive du langage musical demande donc un complément, qu'elle trouvera

dans le pouvoir de caractériser avec netteté tout ce qu'un sentiment ou une émotion peut contenir aussi de personnel et de particulier. — 4. Et ce pouvoir, elle ne peut l'acquérir qu'en s'alliant au langage parlé. — 5. Toutefois, cette alliance ne peut donner de bons résultats qu'autant que le langage musical prendra comme terrain d'union avec le langage parlé le terrain où tous deux peuvent être considérés dans une certaine mesure comme apparentés; il faut que cette union se fasse au point précis où, dans le langage parlé, se manifeste le besoin impérieux d'un mode d'expression allant droit aux sens. — 6. Or, ceci dépend uniquement du sujet (littéralement : du contenu de ce qu'il y a à exprimer), de la mesure dans laquelle ce sujet se transforme d'un sujet s'adressant à l'entendement seul en un sujet s'adressant à l'émotion. Un sujet (de drame) qui s'adresse à l'entendement seul ne peut s'exprimer que par le seul langage parlé; mais à mesure que le contenu émotionnel grandit, le besoin d'un autre mode d'expression se fait sentir de plus en plus nettement, et il arrive un moment où le langage de la musique est seul adéquat à ce qu'il s'agit d'exprimer. — 7. (Conclusion tirée de ces prémisses :) Ceci décide péremptoirement du genre de sujets accessibles au poète-musicien, ce sont les sujets d'un ordre *purement humain* et *débarrassés de toute convention* (1). » (A un autre endroit,

(1) Das in der musikalischen Sprâche Auszudrueckende sind nun aber einzig Gefuehle und Empfindungen : sie

Wagner ajoute : « débarrassés de tout ce qui n'a de signification que comme forme historique ».)

A une première lecture du passage que je viens de citer, l'argumentation ne paraîtra peut-être pas encore absolument claire. Comme il lui arrive souvent de le

drueckt den von unsrer, zum reinen Verstandesorgan gewordenen Wortsprache, abgeloesten Gefuehlsinhalt der reinmenschlichen Sprache ueberhaupt, in vollendeter Fuelle aus. Was somit der absoluten musikalischen Sprache fuer sich unausdrueckbar bleibt, ist die genaue Bestimmung des Gegenstandes des Gefuehles und der Empfindung, an welchem diese selbst zu sicherer Bestimmtheit gelangen : die ihm nothwendige Erweiterung und Ausdehnung des musikalischen Sprachausdruckes besteht demnach im Gewinne des Vermoegens, auch das Individuelle, Besondere, mit kenntlicher Schaerfe zu bezeichnen, und dieses gewinnt sie nur in ihrer Vermaehlung mit der Wortsprache. Nur aber dann kann diese Vermaehlung eine erfolgreiche sein, wenn die musikalische Sprache zu allernaechst an das ihr Befreundete und Verwandte der Wortsprache anknuepft; genau da hat die Verbindung vor sich zu gehen, wo in der Wortsprache selbst bereits ein unabweisliches Verlangen nach wirklichem, sinnlichem Gefuehlsausdrucke sich kundgiebt. Diess bestimmt sich aber einzig nach dem Inhalte des Auszudrueckenden, in wiefern dieser aus einem Verstandes= zu einem Gefuehlsinhalte wird. Ein Inhalt, der einzig dem Verstande fasslich ist, bleibt einzig auch nur der Wortsprache mittheilbar; je mehr er aber zu einem Gefuehlsmomente sich ausdehnt, desto bestimmter bedarf er auch eines Ausdruckes, den ihm in entsprechender Fuelle endlich nur die Tonsprache ermœglichen kann. Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt Dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat : es ist das von aller Konvention losgelœste *Reinmenschliche*. (IV, 388.)

faire, Wagner a sous-entendu une partie de son argumentation, pour arriver plus vite, et d'une façon un peu inattendue, à la conclusion. Il a négligé d'indiquer la mineure de son syllogisme, il aurait pu la formuler ainsi : tout ce qui est d'un ordre *purement humain* s'adresse à l'émotion; et tout ce qui est convention n'a de sens que pour l'entendement. Les deux points essentiels à retenir ressortiront cependant avec assez d'évidence pour qui voudra bien relire ce passage et l'approfondir. Wagner y établit en premier lieu que l'union organique entre la parole et la musique ne peut avoir lieu que dans un certain genre de sujets ; et il détermine ensuite quel est ce genre de sujets. Cela paraît très simple, et c'est en effet très simple; mais c'est comme pour l'œuf de Christophe Colomb, il fallait le trouver. En établissant ces principes, Wagner avait résolu le problème de la collaboration du poète et du musicien. C'est là le point de départ de sa découverte d'une nouvelle forme de drame.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu quelles sont les influences immédiates qui conduisirent Wagner à faire cette grande découverte, ce sont les impressions qui le frappèrent pendant qu'il écrivait *Frédéric Barberousse*. Le lecteur comprendra mieux maintenant pourquoi ce sujet historique eut une influence si décisive sur son évolution artistique, tandis que *Tannhæuser* et *Lohengrin*, qui ne touchent que très vaguement à l'histoire, n'avaient pas suffi à porter complètement la lumière dans son esprit.

Mais ce point, — la nécessité de ne choisir que des sujets d'un ordre purement humain, et de rejeter tous ceux qui auraient comme base, ou même comme simple appui de l'action formant l'âme de l'œuvre, quoi que ce soit de ce qu'il y a de conventionnel dans la vie,. — ce point est tellement important, et je crois si essentiel de le voir saisi pleinement, de façon à imposer sans retour la conviction, que je vais implorer une dernière fois la patience du lecteur, pour un dernier commentaire à ce qui précède.

*
* *

C'est l'homme intérieur, c'est la musique, qui posent cette condition que le sujet choisi doit être un sujet d'un ordre « purement humain ».

Nous avons vu, par la notion que nous nous sommes faite de ce que doit être un drame parfait, la nécessité que l'homme intérieur vienne y apporter son concours, avec son langage spécial, qui est la musique. Or, pour l'homme intérieur, rien n'existe de tout ce qui, dans l'humanité, n'est que forme historique, convention sociale, arbitraire. Ce sont là choses que l'entendement et la raison peuvent seuls connaître. La preuve indiscutable en est que la musique est tout à fait impuissante à représenter n'importe quel objet perçu par le sens de la vue, ou défini par la logique. « La musique exprime uniquement des émotions et des sentiments », dit Wagner. Et Schopenhauer a dit aussi : « La musique n'exprime jamais le phénomène, mais uniquement l'es-

sence intime du phénomène. » Un sujet qui ne contiendra pas d'émotion, un phénomène qui sera tout entier en surface, n'offriront donc aucune prise à la musique.

A cette affirmation, on peut objecter que les événements les plus passionnants peuvent se produire et se produisent en effet quotidiennement sur le terrain des conventions sociales; on peut encore se demander pourquoi, si la musique exprime l'essence intime de tout phénomène, elle ne doit pas être en conséquence considérée comme exprimant aussi l'essence intime de chacun des phénomènes faisant partie d'un événement historique quelconque. Ces objections, formulées un peu à la légère, ainsi d'ailleurs que les idées très souvent fausses que certains wagnériens se sont faites de ce que Wagner entendait par ces mots de « purement humain », ont conduit aux plus fâcheux malentendus, tant parmi les prétendus adeptes que parmi les adversaires du drame wagnérien. On a affirmé que Wagner voulait restreindre à la mythologie le choix des sujets. Le simple examen des faits suffit à démontrer l'erreur de cette opinion : l'unique sujet vraiment mythologique traité par Wagner, *l'Anneau du Nibelung*, a été choisi par lui *avant* qu'il ne s'occupât de *Frédéric Barberousse* et des questions de théorie. Plus tard, il ne mit sur la scène que la légende, et, dans *les Maîtres-Chanteurs*, la simple vie bourgeoise. Il va sans dire qu'on peut trouver partout, et dans tous les genres de sujets, ce que Wagner entend par

son expression : « le côté purement humain ». La loi qu'il établit à cet égard ne contient en réalité aucune restriction quant au choix des sujets. Aussi, l'engouement de nos compositeurs, tant français qu'allemands, pour les fables tirées de mythes celtiques ou germaniques, est assez niais, s'ils s'imaginent par là entrer dans les idées de Wagner. Car ce que Wagner entend signifier, c'est que, dans le drame auquel collabore le musicien, il y a impossibilité fondamentale à exprimer tout ce qui n'est que formel et conventionnel. Que le poète choisisse donc son sujet où bon lui semblera : son drame n'approchera de la perfection qu'autant qu'il aura su saisir et mettre vigoureusement en relief ce qui constitue la partie « purement humaine » dans la suite d'événements qu'il voudra montrer; qu'autant qu'il aura réussi à écarter les intrigues basées sur des conventions sociales, et les actions exigeant des commentaires historiques.

La raison de ce qui précède est bien simple, et évidente. Nous avons vu que la base, l'origine du drame wagnérien, c'est l'ardent désir de l'homme intérieur, et, par suite, de la musique, de s'incarner dans des formes visibles et tangibles. Mais, de tous temps, le but du vrai poète n'a-t-il pas été aussi de faire sentir, à travers les formes sensibles qu'il offrait à l'imagination, tout ce qui dépasse le cas individuel et accidentel, c'est-à-dire tout ce qui est d'ordre purement humain ? Si maintenant les deux parties dont est composé l'homme souhaitent venir à la rencontre l'une de

l'autre, et s'embrasser et se fondre complètement, comment le pourraient-elles faire, sinon en choisissant l'unique terrain qui leur soit accessible à toutes deux, le terrain des sujets d'ordre purement humain? Il y a ici un jeu mutuel de restrictions et de conditions; chacune des deux parties en impose et en subit. La poésie ne pourra se fondre dans la musique, qu'autant qu'elle ne contiendra pas d'éléments non assimilables. Quant à la musique, nous savons que son but est de nous faire sentir la part d'éternelle vérité qu'il peut y avoir dans le fait éphémère, de nous faire saisir ce qu'il peut y avoir d'universel dans le cas individuel; mais, si dans le drame ces faits sont en réalité tout à fait éphémères, c'est-à-dire s'ils sont uniquement historiques, et si le cas individuel ne contient que de l'arbitraire et de la convention, la musique deviendra absolument impuissante à les pénétrer. Nous n'aurons alors que ce que tous les opéras nous offrent : d'un côté, un drame indépendant; de l'autre côté, de la musique absolue; et il n'y aura pas entre les deux un lien véritablement organique. Si le musicien s'appelle Mozart, ou Beethoven, ou Gluck, nous entendrons une musique admirable, chaque fois qu'une situation « d'ordre purement humain » arrive à se dégager des intrigues imaginées par le librettiste et n'ayant de sens que pour l'entendement; mais nous n'en serons que plus déconcertés, lorsque bientôt après nous nous trouverons soudainement replongés dans une situation où la coexistence des paroles et de la musique ne pourra plus être que

tout à fait arbitraire et inexplicable. On voit donc que pour que les paroles et la musique arrivent à former dans le drame un organisme unique, pour qu'elles ne soient que les deux faces d'une même chose, il est indispensable que ce drame soit né dans le sein de la musique; et c'est pour cela qu'il ne *pourra* contenir que l'essence « purement humaine » des phénomènes, débarrassée de toute convention et de tout ce qui n'est qu'aspect historique transitoire.

De ce principe découle une conséquence de la plus haute importance, c'est que le drame se trouve reporté à l'intérieur, dans l'âme même des personnages. Nos idées sur ce qu'on est convenu d'entendre, par ce qu'on appelle « action dramatique », ont ici à subir une modification profonde. On voit que la part des événements extérieurs, des événements qui remplissaient la majeure partie du drame parlé, doit être réduite le plus possible; tandis que tout ce qui se passe au fond du cœur des personnages mis en scène, tout ce que le poète ne peut que décrire ou faire deviner, deviendra dans le drame wagnérien la véritable « action ». Appuyée sur la connaissance exacte de la situation, connaissance que nous devons à nos facultés de la vue et de l'entendement s'attachant à l'action scénique, la musique nous révélera la vie intérieure et nous mettra en communication directe avec l'âme des personnages. On voit que si le domaine superficiel de cette nouvelle forme de drame est strictement limité, il possède par contre à l'intérieur une puissance infinie d'exten-

sion, et qu'il offre ainsi au poète tout un monde de ressources insoupçonnées jusqu'à ce jour.

On remarquera enfin qu'en déterminant avec précision quel ordre de sujets est accessible à la nouvelle forme de drame que nous avons définie, nous avons par là même répondu, non seulement d'une façon suffisante, mais même complètement, à la question que nous nous étions posée sur le concours que doivent s'accorder mutuellement le poète et le musicien. Et notre réponse n'a pas été purement théorique, puisqu'elle est tirée de l'examen même que nous avons fait de la nature propre de chacun des moyens d'expression que l'homme possède à sa disposition. Quant à rechercher et à donner des règles techniques, qui légifèrent cette union intime de la poésie et de la musique, nous avons déjà dit que ce serait peine perdue de le faire.

Maintenant on comprendra en outre pourquoi Wagner avait déjà presque résolu dans ses œuvres ce difficile problème, avant même que sa raison l'eût conduit à reconnaître clairement où était la vérité, la vérité si simple et pourtant si cachée. C'est que, à l'encontre de ce qui a lieu pour les opéras, auxquels on veut quelquefois assimiler les premières œuvres de Wagner, ces œuvres étaient toutes, et dès la première, nées dans le sein de la musique, et que toutes les formes que le poète avait créées étaient façonnées selon le souhait de l'homme intérieur. Mais on comprendra en même temps que par l'examen raisonné qu'il fit des conditions requises par

la nouvelle forme de drame qu'il travaillait à créer, Wagner donna à sa propre puissance créatrice une base bien plus solide que celle que lui avait jusque-là fournie la simple intuition. Et c'est cette connaissance raisonnée, qui, en l'affranchissant des dernières hésitations, transfigura son œuvre.

CHAPITRE III

LES DRAMES ANTÉRIEURS A 1848.

> Das Verstaendniss meiner Absicht ward mir immer deutlicher zur Hauptsache.
>
> Percevoir d'une façon distincte le but vers lequel je tendais, devint de plus en plus pour moi la chose essentielle.
>
> RICHARD WAGNER.

CHAPITRE III

LES DRAMES ANTÉRIEURS A 1848

Plaçons-nous maintenant au point de vue de la connaissance raisonnée du drame wagnérien, pour jeter un coup d'œil rapide sur les œuvres de Wagner antérieures à 1848, puisqu'elles constituent justement les étapes qui conduisent le maître à cette connaissance. La critique que nous en ferons n'aura rien de commun, ni avec les louanges, ni avec les blâmes qu'on leur décerne d'ordinaire. Notre unique but est de suivre l'évolution du poète-musicien. Nous considérerons comme un progrès chaque pas le rapprochant de l'idéal auquel il devait atteindre dans la seconde moitié de sa vie, et comme un recul chaque pas l'en éloignant.

J'espère que les chapitres précédents auront suffi à convaincre le lecteur de la justesse de ce que j'avançais dans l'introduction, à savoir : que si Wagner s'est servi pendant un certain temps de la forme de l'opéra, c'est uniquement parce qu'il avait

besoin, pour la réalisation de ses conceptions dramatiques, de tout l'appareil scénique et musical que pouvait lui offrir l'opéra, et que d'ailleurs il crut aussi, pendant un certain temps, que cette forme même de l'opéra se trouvait être la forme correspondant à ce qu'il voulait faire. Je ne cherche pas là une querelle de mots, je le répète, et je ne songe pas à nier que dans ses premières œuvres Wagner ait de bonne foi cru écrire des opéras, dans le sens habituel de ce mot. Mais ce que j'affirme, c'est qu'il est impossible de saisir la portée de ces œuvres de la première période, considérées tant en elles-mêmes que par rapport à l'évolution artistique du maître, si on ne reconnaît pas que par leur essence même elles se distinguent nettement de ce que nous appelons ordinairement des opéras, et c'est de là qu'il faut partir pour tout examen sérieux qu'on veut en faire.

*
* *

Dans la toute première œuvre, *les Fées*, nous trouvons déjà comme base de l'action un motif « d'ordre purement humain » : l'idée de la rédemption par l'amour. L'intrigue proprement dite est toute secondaire. Et par un curieux hasard, c'est, dans ce premier ouvrage, la *musique*, qui conduit à l'idée de rédemption ; elle est la puissance miraculeuse, « l'essence divine dans l'être mortel ».

Par la faute d'Arindal, Ada, sa femme, a été changée en pierre. Arindal a déjà combattu les monstres

de l'enfer et a porté la déroute parmi leurs rangs, en invoquant « l'amour vainqueur ». Mais comment faire cesser le mauvais enchantement qui pèse sur sa femme? Il désespère d'y parvenir, lorsque, déjà tombé à terre, il entend une voix divine l'exhorter : « Saisis ta harpe », lui dit-elle.— « O Dieu, qu'entends-je, s'écrie Arindal ; oui, je possède en moi une force divine, car je connais la puissance des sons harmonieux, l'essence divine que renferme l'être mortel ! » Il chante, et aussitôt celle qui n'était plus que pierre redevient vivante, et se précipite dans ses bras.

Cette œuvre, dont la première représentation n'eut lieu qu'après la mort du maître, a quelque chose de prophétique. N'est-ce pas déjà l'annonce du drame wagnérien, dans lequel la musique, affranchie de toute entrave, rend la vie à des formes pétrifiées et révèle l'essence divine incluse en toutes choses? Mais ne nous attardons pas à cette considération. L'essentiel, c'est de reconnaître que nous avons dans cette œuvre, *les Fées*, sous les apparences d'un opéra, une œuvre « née dans le sein de la musique ».

Cependant, pour bien comprendre ce qui caractérise *les Fées*, il est indispensable de considérer en même temps l'œuvre qui fut créée par Wagner immédiatement après : *la Défense d'aimer*. Là aussi l'idée de la rédemption par l'amour est l'idée fondamentale du drame, rédemption de l'homme pécheur par la vierge chaste. Et après avoir constaté cette grande affinité dans l'idée première, ce qui frappe aussitôt notre attention, c'est cependant le contraste

absolu qu'il y a entre les deux œuvres. Wagner lui-même en fut frappé plus tard, et il écrivit : « Si l'on compare *la Défense d'aimer* et *les Fées*, il est impossible de parvenir à comprendre comment un revirement si complet a pu se produire dans un temps si restreint ». Mais, quoi qu'en dise Wagner, nous croyons justement avoir trouvé le secret de ce revirement. Car ce que nous constatons ici, dans cette première série de deux œuvres, c'est ce que nous retrouverons dans les suivantes, et ce que déjà j'ai essayé de qualifier en disant que c'est « le conflit entre le poète et le musicien ».

Sans doute nous trouvons dans ces deux ouvrages, dans une mesure à peu près égale, cet instinct qui porte Wagner à ne rechercher que ce qui est « d'ordre purement humain », ou, en d'autres mots, à rechercher le seul terrain sur lequel la poésie et la musique peuvent se rencontrer pour ne plus former qu'une unité organique ; mais ce qui manque encore absolument, c'est la connaissance raisonnée du but à poursuivre. A chaque instant le jeune auteur se heurte à des difficultés qui proviennent, soit de ce qu'il pèche contre cette loi fondamentale du drame chanté, soit de la forme musicale à laquelle il croit nécessaire de s'astreindre. Dans le premier cas, le poète prétend imposer au musicien une tâche à laquelle celui-ci ne saurait suffire ; dans le second cas, le musicien coupe les ailes au poète. Examinons de près ce conflit entre le poète et le musicien.

Dans *les Fées* nous trouvons un poème diffus et

peu clair. Evidemment, dans la pensée de l'auteur, c'est la musique qui devait à peu près tout faire à elle seule. On s'en aperçoit même dans les détails, car la langue et la versification sont peu soignées, comme si l'auteur n'y attachait pas une grande importance. Dans *la Défense d'aimer*, tout au contraire, nous trouvons une action claire, bien conduite, intéressante, et une langue soignée et forte. C'est une pièce qu'on pourrait très bien jouer sans musique. Et il est à remarquer que l'élément comique, qu'on ne retrouve plus chez Wagner que dans *les Maîtres-Chanteurs*, y joue un rôle considérable, et dans des scènes très réussies. Bref, le premier poème nous fait le plus souvent l'impression d'un libretto devant simplement servir de prétexte à la musique, tandis que le second est une comédie écrite avec verve, et la musique ne devait servir qu'à en accentuer l'allure. On ne saurait nier que les sujets eux-mêmes, et même indépendamment de leurs qualités intimes, ne soient en partie cause de ce curieux phénomène : *les Fées* sont écrites sur un conte de Gozzi ; *la Défense d'aimer* est tirée d'une comédie de Shakespeare. Mais je ferai remarquer que ce choix est déjà par lui-même significatif, et aussi que nous voyons déjà Wagner procéder avec une parfaite indépendance, remanier les sujets comme il lui plaît, créer de toutes pièces de nouveaux ressorts d'action, de telle sorte qu'on ne peut guère attribuer qu'une très minime importance à cet ordre d'influences. Il y a une autre explication à donner de ces différences. Dans

les Fées, le poète a été frustré de sa part. On ne peut pas dire que le musicien en ait réellement profité, car nous avons vu que là où le poète ne « façonne » pas suffisamment son œuvre, la musique est la première à en souffrir. Cette œuvre des *Fées* était donc restée bien en arrière de l'idéal de Wagner, et c'est pour cela que, sentant d'instinct les défauts de son premier poème, il choisit tout naturellement pour son second drame un sujet qui garantissait au poète une part prépondérante. Mais cette réaction le mena trop loin, puisqu'il en résulta une œuvre qui, tout compte fait, ne semble pas exiger de la musique.

Tout ce que nous venons de voir est très simple; mais nous n'en sommes encore pour ainsi dire qu'aux considérations de surface. Il faut pousser plus avant, pour tirer de ces deux premiers essais tout l'enseignement qu'ils comportent, et y trouver un moyen d'initiation à plusieurs points essentiels du drame wagnérien. Nous nous apercevrons que dans *les Fées*, qui sont certainement l'œuvre la plus faible des deux, l'œuvre dont les contours sont le plus noyés et le plus imprécis, l'idée fondamentale du drame, l'idée de la rédemption par l'amour, n'en ressort pas moins bien plus puissamment que cela n'a lieu dans *la Défense d'aimer*, œuvre pourtant vigoureusement dessinée et toute remplie par l'action. Comment expliquer cela? Tout simplement en remarquant que la conception générale des *Fées* répond beaucoup mieux que celle de *la Défense d'aimer* à la loi que nous connaissons, qui veut que « le genre

de sujets accessibles au poète-musicien, ce soient les sujets d'un ordre purement humain, et débarrassés de toute convention ». Or, dans *la Défense d'aimer*, les conventions sociales jouent un rôle prépondérant, et c'est ce qui fait la faiblesse du drame, en tant que drame wagnérien. Dès les toutes premières œuvres nous voyons donc par la pratique la confirmation de ce point essentiel, formulé seulement bien des années plus tard, que la seule chose qui *puisse* être exprimée dans cet art, c'est ce qui, dans un sujet, en forme la partie « purement humaine ». Nous avons encore un second enseignement, presque aussi important que le premier, à tirer de l'étude de ces œuvres. Dans *la Défense d'aimer*, la musique dépasse souvent le niveau qu'elle atteint dans *les Fées*, et cela uniquement parce que le poème est mieux fait. Qu'on remarque ceci : le poème est meilleur, techniquement la musique est aussi en progrès, et cependant l'œuvre est moins bonne, parce que la fusion du poème et de la musique est, de par la nature du sujet, rendue plus fréquemment impossible. Mais de ce que, dans *la Défense d'aimer*, la musique est devenue meilleure en maints endroits, grâce au poème lui-même, nous devrons conclure que la musique sera toujours d'autant plus libre et puissante, que le poète aura frappé plus nettement et plus vigoureusement l'œil et l'entendement du spectateur. D'ailleurs on peut constater la même chose en comparant entre elles différentes parties d'une même partition. (Des deux qui nous occupent

ici, celle des *Fées*, seule, a été publiée.) Plus une scène est conçue selon les formules de l'opéra, moins la musique est remarquable. Et l'inverse est tout aussi vrai; je citerai principalement la scène de la folie d'Arindal, qui est d'une grande beauté. Mais on verra dans toute la partition, que chaque fois que le poète brise le moule traditionnel, la voix et l'orchestre sont aussitôt traités avec une maîtrise qui fait pressentir le puissant poète-musicien de plus tard.

*
* *

Les rapports qui existent entre la troisième œuvre de Wagner, *Rienzi*, et les deux précédentes, sont si intimes, qu'on ne saurait distinguer nettement les traits auxquels *Rienzi* doit son caractère si marqué, si l'on n'a pas auparavant étudié *les Fées* et *la Défense d'aimer*. Dans *Rienzi*, Wagner s'efforce de réunir les tendances contradictoires que nous avons notées dans les deux premières œuvres. Comme dans *la Défense d'aimer*, le drame est touffu et mouvementé ; comme dans *les Fées*, l'intention est manifeste de tout exprimer par la musique. La conséquence est qu'à côté des qualités de chacune des deux premières œuvres, nous retrouvons également ici leurs défauts, et exagérés encore.

Le défaut du poème de *la Défense d'aimer*, c'était que la « convention » y jouât le rôle principal, la convention des mœurs et des coutumes. Dans *Rienzi*, c'est l'intrigue historique, la convention sous une

autre forme, qui étouffe le motif « purement humain » qu'on peut trouver à la base de la conception dramatique. Le principal défaut des *Fées*, c'est la double ignorance dans laquelle se trouve le musicien, qui ne sait pas encore que l'expression musicale ne s'applique qu'aux seuls sujets d'ordre purement humain, et qui non plus n'a pas encore vu que la perfection du poème est indispensable à l'épanouissement libre et entier de son art, et que les imperfections du poème, loin d'être dissimulées par la musique, seront au contraire aggravées par elle. Dans *Rienzi*, ce défaut d'équilibre est encore plus considérable.Le poète entend ne renoncer à rien des progrès réalisés par lui dans *la Défense d'aimer;* mais le musicien veut prendre sa revanche d'y être resté à l'arrière-plan ; et, tout en laissant au poète la plus entière liberté, il s'affirme maintenant lui-même partout en maître, et imprime à *Rienzi* le caractère par excellence d'œuvre musicale. Si l'on désirait caractériser *Rienzi* d'une façon brève, on pourrait dire que parmi toutes les œuvres de Wagner, c'est celle qui mérite d'être appelée un « drame musical ». On sait que Wagner a plus tard énergiquement protesté contre l'emploi de cette dénomination pour désigner la nouvelle forme de drame qu'il créait. Elle est devenue d'un usage courant pour désigner ses dernières œuvres, depuis *Tristan* jusqu'à *Parsifal.* « Cette expression, a pourtant dit Wagner, ne saurait signifier autre chose qu'un drame qui existerait d'abord en tant que

drame, et qu'on mettrait ensuite en musique. » Mais justement ces mots se trouvent définir exactement le caractère spécial de *Rienzi*. Car si le poète a bien trouvé un motif « d'ordre purement humain » qui forme la base de l'œuvre, — la délivrance de la patrie, le sacrifice de l'individu pour le bien de la communauté, — il n'est pas moins vrai que ce sujet nous est présenté drapé dans tous les oripeaux de l'histoire et enserré dans des formes toutes conventionnelles, et que le musicien est chargé par le poète de mettre en musique toute cette énorme machinerie, et de « réaliser » le drame, pour ainsi dire, sur la scène. Il en est résulté une fort belle œuvre, qui est surtout intéressante par ce fait, que le musicien y a épuisé tous les moyens dont dispose la musique. Et le vieux Spontini ne se doutait pas de la justesse de ce qu'il affirmait, lorsqu'il disait, après avoir entendu *Rienzi* : « Ce Wagner est un homme de génie, mais déjà il a plus fait qu'il ne peut faire. » Dans *Rienzi*, la musique avait vraiment plus fait qu'elle ne peut faire. Aussi pour l'étude de Wagner, et pour la connaissance de ce dont est capable la musique dramatique et de ce dont elle est incapable, cette œuvre est de première importance. Je crains qu'on ne l'apprécie pas généralement à sa valeur.

Ce qui constitue le principal obstacle à une saine appréciation de *Rienzi*, c'est l'opinion reçue que cette œuvre date d'une époque où le musicien, chez Wagner, l'emportait encore sur le poète. Il y a, d'un

côté, des gens qui regrettent que Wagner se soit plus tard égaré dans de nouvelles voies; de l'autre côté, des gens qui prétendent que *Rienzi* n'est pas digne de fixer leur attention, que le vrai Wagner ne s'y reconnaît pas encore. Ces deux façons de voir sont également fausses.

Il est certain que lorsque Wagner composa *Rienzi*, il avait l'intention formelle d'écrire un opéra à grand spectacle,une œuvre qui lui ouvrirait l'accès des premières scènes de l'Europe. Beaucoup de détails de l'œuvre s'expliquent par cette considération, et n'ont pas d'autre raison d'être. Mais, en vérité, une critique qui se contenterait de noter ce fait superficiel ne nous avancerait guère dans notre entente de l'œuvre wagnérienne, tandis qu'un seul coup d'œil jeté en arrière sur *les Fées* et sur *la Défense d'aimer*, nous fait reconnaître que *Rienzi* n'est pas seulement une troisième œuvre, mais que c'est en même temps la troisième étape — étape d'une nécessité logique indiscutable, — franchie par le poète-musicien dans sa recherche de la forme de drame dont il portait en lui l'intuition,et qu'il n'arrivait pas encore à parfaire.

La nature même du génie implique une si puissante contrainte intérieure, que les circonstances extérieures, les hasards de la vie, peuvent être la cause de détours nombreux dans la voie suivie, mais que jamais ils n'exercent une influence vraiment décisive. Et c'est précisément lorsqu'ils paraissent le plus puissants, qu'il importe au critique de voir

plus loin qu'eux, d'écarter tout ce qui est accidentel, pour arriver à saisir clairement l'essentiel. En considérant ainsi *Rienzi*, nous y voyons la preuve constante de l'effort tout intuitif de l'artiste à combiner la supériorité du poème, que présentait déjà *la Défense d'aimer*, avec l'épanouissement plus ample de la musique qui avait caractérisé *les Fées* ; et nous constatons que la résultante de ces efforts quelque peu contradictoires, c'est la prédominance marquée prise par le musicien.

*
* *

Pour saisir plus complètement encore la signification de *Rienzi* dans l'évolution du drame wagnérien, il faut ajouter à ce coup d'œil en arrière l'étude de l'œuvre qui naquit à peu près à la même époque. « A peine avais-je terminé *Rienzi*, nous dit Wagner, que *le Hollandais volant* était presque achevé. » Et il ajoute : « Autant que je sache, la vie d'aucun artiste n'offre l'exemple d'un revirement aussi subit accompli dans un si court espace de temps. » A un autre endroit, il qualifie *le Hollandais volant* : « le juste opposé de Rienzi ». Le lecteur qui m'a suivi jusqu'ici ne sera pas déconcerté par cette opposition, et il n'ajoutera aucune créance à l'opinion de certains auteurs qui prétendent expliquer la différence entre ces deux œuvres en l'attribuant à l'ardent désir qu'aurait eu Wagner de revoir l'Allemagne à l'époque où il écrivit *le Hollandais volant*, tandis que *Rienzi* aurait été conçu dans l'espoir d'un succès parisien. Un simple petit fait,

d'ailleurs, suffit à démontrer l'inanité de ces assertions : c'est que Wagner conçut *le Hollandais volant* avant d'avoir jamais vu Paris, et précisément à l'époque où il y était attiré par des rêves de gloire; et lorsqu'il fit la première esquisse du *Hollandais volant*, il n'avait pas écrit la moitié de la musique de *Rienzi*. L'ardent désir qui fit naître *le Hollandais volant* après *Rienzi*, c'était tout simplement le désir de créer un drame plus parfait. Et nous constatons ici exactement le même phénomène que nous avons déjà constaté pour la première série de deux œuvres; avec cette seule différence, que l'opposition entre les deux drames est, cette fois, encore plus marquée, plus abrupte. *Le Hollandais volant* n'est autre chose qu'une puissante réaction contre tout ce qu'il y avait d'erreur et d'insuffisance dans *Rienzi*.

On peut donc le mettre en parallèle avec *la Défense d'aimer* et le classer parmi les œuvres où le poète l'emporte sur le musicien.

Mais il s'agit d'éviter tout malentendu.

On peut, sans crainte de paraître tomber dans une formule, affirmer que *le Hollandais volant* est avant tout, ainsi que l'avait été *la Défense d'aimer*, une réaction du poète contre les empiètements du musicien. Mais ici, le poète emploie des moyens tout différents. Dans *la Défense d'aimer*, il s'était contenté de rechercher naïvement les qualités d'un bon drame parlé ; dans *le Hollandais volant*, c'est vers un tout autre but qu'il tend, et c'est en traçant d'étroites limites à son œuvre que le poète impose

ici sa volonté au musicien, si bien que les qualités de son drame sont déjà des qualités de « drame wagnérien ». Si donc je classe *le Hollandais volant* avec *la Défense d'aimer*, c'est parce que j'estime que la tendance générale de l'auteur, son désir de rétablir l'équilibre au profit du poète, rapproche en effet ces deux œuvres l'une de l'autre. Mais il ne saurait être question de comparer les poèmes. Tout au contraire, ce qui constitue le principal intérêt du *Hollandais volant*, c'est de voir l'auteur y abjurer soudainement toutes les erreurs où l'avait entraîné l'exemple du drame parlé.

Une action trop touffue, et une importance exagérée accordée aux détails historiques : voilà, si on considère *Rienzi* du point de vue du drame wagnérien, les deux vices radicaux qu'il présente. *Le Hollandais volant* réagit contre ces défauts en réduisant l'action extérieure à son expression la plus simple, et en la plaçant en dehors de tout cadre historique. Et il faut avouer que pour ce drame les circonstances extérieures ont été bien fâcheuses, car primitivement *le Hollandais volant* ne devait former qu'un seul acte (voir VII, 160, et IX, 318), et, si nous l'avions sous cette forme, le vrai caractère de l'ouvrage pourrait apparaître bien plus nettement qu'aujourd'hui, où on en a fait un opéra en trois actes, en y ajoutant des choses qui ne faisaient point partie de la conception première. Mais, même sous la forme qu'il a présentement, *le Hollandais volant* n'en reste pas moins la plus courte et la plus simple de toutes les

œuvres de Wagner. Et, en tant que les conventions sociales et l'histoire n'y jouent presque aucun rôle, il faut admettre que *le Hollandais volant* est supérieur à *Tannhæuser* et à *Lohengrin*, et se rapproche des drames de la seconde période. Ce poème eut d'ailleurs une influence décisive sur Wagner. Il est vrai que deux fois encore Wagner s'essaya à des sujets historiques, *la Sarrasine* et *Frédéric Barberousse*, car la connaissance raisonnée de sa nouvelle forme de drame lui manquait encore; mais ce qui est caractéristique, c'est qu'il abandonna ces œuvres à l'état d'ébauche et ne les exécuta point. Et s'il agit ainsi, c'est que l'expérience qu'il avait acquise par ses propres travaux le guidait déjà dans la bonne voie, même sans qu'il s'en rendît compte tout à fait clairement.

D'un autre côté, il est facile de voir par suite de quelles fautes le poème du *Hollandais volant* n'atteignait pas encore l'idéal vers lequel tendait le poète. Tout d'abord ce poème contient les hors-d'œuvre qui lui ont été ajoutés après coup pour en faire un opéra, et qui masquent l'idée primitive si grandiose. Mais il y a autre chose de plus intéressant à faire remarquer que cette surcharge, due uniquement aux circonstances extérieures : c'est ce que Wagner lui-même a appelé « la timidité du poète ». Dans ce poème du *Hollandais volant*, en effet, le poète n'a pas osé donner à la vie émotionnelle tout le développement que le sujet comportait. Simplifier l'action, tel était le précepte d'expérience donné

par l'examen de *la Défense d'aimer* et de *Rienzi*, et l'unique souci de Wagner devait être de se conformer à ce précepte. Sans qu'il s'en rendît bien nettement compte, il exigeait déjà que son poème naquît « dans le sein de la musique ». Mais ce qu'il ne comprenait pas encore, c'est que dans la nouvelle forme de drame vers laquelle il tendait, après qu'a été écarté tout ce qui dans la vie est purement conventionnel, tout le reste, c'est-à-dire ce qui est vraiment *humain*, dans le sens absolu du mot, peut et doit s'étendre d'une manière presque illimitée. Cela, Wagner l'ignorait encore. Et c'est pour cette seule raison que les motifs « d'ordre purement humain » qui constituent la base de ce magnifique poème, n'ont été qu'esquissés, et n'ont pas reçu le développement qu'ils auraient mérité d'avoir. L'homme intérieur, et par suite la musique, n'ont pas eu la part à laquelle ils avaient droit. Le poète s'était dérobé trop tôt, et il ne s'apercevait pas qu'il empêchait ainsi le musicien de prendre l'essor.

Et en effet, la musique dans *le Hollandais volant* nous montre identiquement les mêmes défauts que le poème. Le poème, en se restreignant strictement à un sujet « d'ordre purement humain », rappelle les œuvres de la maturité ; et la musique de même, par la sévère unité de sa structure thématique. Mais d'un autre côté, au peu de développement accordé dans le poème à la vie intérieure, répond une certaine sécheresse dans la musique. Nous constatons une fois de plus ici ce que nous avons déjà

observé pour les trois premières œuvres, c'est que la poésie et la musique s'imposant mutuellement des conditions, deviennent par là même solidaires l'une de l'autre. C'est là un des points qu'il est le plus essentiel de bien saisir pour comprendre l'œuvre de Wagner.

Il nous reste à signaler dans la musique du *Hollandais volant* deux progrès bien évidents, et qui furent d'une importance décisive. C'est d'abord la netteté de la structure symphonique, qui n'est rendue moins claire que par les épisodes inutiles ajoutés après coup pour transformer ce drame en opéra ; c'est ensuite la justesse et la vigueur avec lesquelles est traitée la voix chantée, la déclamation, qui, dans le rôle du Hollandais, atteint quelquefois presque le niveau où elle arrive dans *l'Anneau du Nibelung*.

En résumé, *le Hollandais volant* constitue un progrès énorme, un grand pas en avant dans le chemin qui conduisait à la nouvelle forme de drame. Mais l'équilibre entre le poète et le musicien est encore loin d'être atteint, et si *le Hollandais volant* nous paraît se rapprocher du vrai drame wagnérien infiniment plus que *Rienzi*, il faut reconnaître que ceci est dû en partie à ce que dans *Rienzi* le poète et le musicien, chacun de son côté, s'avancent sans reconnaître aucunes limites, tandis que dans *le Hollandais volant* chacun a usé d'abnégation vis-à-vis de l'autre. *Rienzi* est l'œuvre d'ivresse, dans laquelle le musicien croit triompher de tous les obstacles ; *le Hol-*

landais volant est le drame austère où le poète s'est tracé de tous les côtés des limites infranchissables. Les différences qu'il peut y avoir entre cette œuvre et *Rienzi*, sont loin d'être, comme on le prétend généralement, de l'ordre de celles qu'on observe quelquefois entre des œuvres de diverses périodes dans la vie d'un artiste. Tout au contraire, ces deux œuvres sont si étroitement liées, qu'on ne peut s'expliquer ni les qualités, ni les défauts du *Hollandais volant*, si on ne l'envisage pas à côté du drame de *Rienzi* créé à la même époque. Ce qui achève de démontrer qu'il n'y avait là aucune transformation fondamentale, c'est le fait que le projet de drame qui fit suite à cette seconde série, ce fut *la Sarrasine*. Cette œuvre n'existe qu'à l'état de projet détaillé; cela suffit cependant pour indiquer qu'elle n'aurait pas été un nouveau pas en avant, mais simplement un effort de réaction, de réaction très prononcée, et cette fois dans une direction dont aucun progrès nouveau n'aurait pu sortir, car, après la simplicité sévère du *Hollandais volant*, c'était maintenant un sujet historique dans toute son exubérance. Il n'y a, dans cette esquisse d'ailleurs fort belle, qu'une chose qui soit d'un intérêt majeur pour nous, c'est de constater que Wagner l'abandonna.

*
* *

Après une nouvelle interruption de plusieurs années, Wagner créa les deux dernières œuvres complètes de cette première période : *Tannhæuser* et *Lohengrin*.

Ce qu'il faut noter avant d'en aborder l'étude, c'est que les quatre premières œuvres, celles que nous venons d'examiner, sont le résultat d'une évolution toute intérieure, et que, — à l'exception d'une unique et très insuffisante représentation de *la Défense d'aimer*, — elles se sont suivies sans que l'expérience pratique de représentations fût venue exercer une influence quelconque sur l'esprit de l'auteur. Par contre, il y a les représentations à grand bruit de *Rienzi* et du *Hollandais volant*, entre la création de ces deux drames et la conception de *Tannhæuser*. Et il y a en même temps, et par là-même, l'effondrement de tout un monde d'illusions. Les années passées à Paris avaient été pleines de privations et d'amertumes; mais la vie ne commence à être vraiment tragique pour Wagner, qu'à dater de son retour en Allemagne, de la représentation de ses œuvres et de sa nomination à l'emploi de chef d'orchestre à Dresde. C'est là que se manifesta subitement à lui la contradiction absolue qui existait entre l'opéra et la forme de drame vers laquelle il tendait. A Paris, le pain lui avait manqué; en Allemagne, il n'avait plus ce souci, mais il découvrait tout-à-coup que tout lui manquait, là où il avait pensé tout trouver pour son art. A l'étranger, il s'était consolé de ses amertumes en se disant que ses compatriotes le comprendraient; rentré en Allemagne, il ne rencontra tout au plus qu'un enthousiasme fondé sur des malentendus. Mais personne ne le comprenait, personne ne témoignait le moindre désir de le comprendre. Et

autour de lui il ne trouvait qu'une conception de l'art tout à l'encontre de ses plus intimes convictions. Le poète-musicien qui rêvait l'éclosion d'une forme de drame se rattachant aux plus sublimes conceptions de la poésie et de la musique, et les dépassant en profondeur et en intensité, ne trouvait pour le servir que des scènes d'opéra, des chanteurs d'opéra, tout un monde qui trop naturellement se moquait de lui. Désormais, Wagner se savait absolument isolé.

Ces obstacles, cependant, ne purent interrompre son évolution vers la nouvelle forme de drame qu'il s'efforçait de créer. Et nulle part on ne voit mieux qu'ici quelle force puissante contraint chaque vrai génie à marcher dans la voie que sa nature intime lui détermine. Wagner repousse les séductions de la gloire et celles de la richesse, et il se fraie quand même son chemin, tout droit, vers le but où le portent ses aspirations, à travers les mille obstacles qu'il rencontre. Et si les événements de ces années de lutte exercent malgré tout sur lui une influence notable, cette influence elle-même aide à le rapprocher de son but. Elle se manifeste de deux façons : il y a d'abord l'expérience pratique que l'auteur acquit en faisant représenter ses œuvres ; et il y a ensuite la connaissance approfondie qu'il y gagna de ce que nous entendons dans notre vie publique moderne par ce mot : l'art, c'est-à-dire la connaissance de l'ensemble des conditions : théâtres, acteurs, public, que rencontre un poète qui veut « réaliser » une œuvre de sa conception. Le résultat de l'expé-

rience pratique,de l'essai de ses œuvres sur la scène, fut que ses idées sur ce qui devait être la nouvelle forme de drame, mûrirent avec une extrême rapidité. La vue directe et immédiate du théâtre et de ses conditions d'existence lui fit comprendre l'insuffisance absolue du genre « opéra » et des scènes vouées à ce genre, et fut cause que plus tard il se détourna résolûment de tout cet art de luxe qui ne subsiste que « pour le délassement des ennuyés », bref, de cet art, devenu une industrie, qui domine notre époque. Il reconnut que c'est là la négation de tout art élevé et de tout idéal. Ce sont ces faits qui expliquent l'énorme progrès qui le conduisit, fort peu de temps après avoir esquissé *la Sarrasine*, à créer ses premiers chefs-d'œuvre, *Tannhæuser* et *Lohengrin*.

Toutefois, pour bien saisir la signification de ces deux œuvres dans la vie de Wagner, et par là même leur sens propre, il faut préciser avec un peu plus de détails le caractère de la période où elles furent conçues.

Elles datent de ce qu'on pourrait appeler le point culminant de la vie de Wagner, de la suprême période de crise. Je ne veux pas parler ici de la crise extérieure que traversa Wagner à cette époque, et qui finit par la fuite et l'exil. Ce n'est pas le lieu d'y insister; et d'ailleurs je crois pouvoir affirmer que la crise intérieure de l'artiste, la crise d'âme, suffit amplement à elle seule à expliquer le caractère spécial de ces œuvres. La vie entière de Wagner se concentrait en une préoccupation unique : le drame qu'il

portait en son cœur et qu'il voulait réaliser. Toutes ses pensées, tous ses rêves, tendaient à ce but. Il y touchait du reste; à chaque instant, il croyait l'atteindre définitivement, et cependant il ne possédait pas encore la connaissance raisonnée de ce qu'il voulait, il n'en dominait pas encore la forme en maître. Il souffrait de cet état jusqu'au désespoir, et jusqu'à un désespoir qui aurait pu lui être fatal, si, bientôt après l'achèvement de *Lohengrin*, ne fût survenue la grande découverte de l'année 1848. On ne se trompe peut-être pas en attribuant l'ébranlement permanent de sa santé, après cette date, à l'effort presque surhumain qu'il fit, et à l'état d'agitation indicible où il resta pendant cette époque. Et c'est de cette époque que datent *Tannhæuser* et *Lohengrin*.

On voit que les six premières œuvres ont surgi deux à deux, et que chaque série de deux naquit dans une période bien distincte des autres. *Les Fées* et *la Défense d'aimer* sont de la période de pleine insouciance; *Rienzi* et *le Hollandais volant* sont de la période d'ambition, de désir de la gloire; *Tannhæuser* et *Lohengrin* sont écrits en pleine crise, dans la période de désespoir. Mais ceci n'empêche pas, je le répète, que ces deux dernières œuvres ne se rattachent intimement à celles qui précèdent, et ne constituent la suite logique de l'évolution de Wagner vers la découverte d'une nouvelle forme de drame. Le fait le plus caractéristique à cet égard, c'est l'opposition entre les deux drames, opposition

que nous retrouvons ici comme nous l'avons déjà remarquée dans les drames précédents.

En effet, si l'on compare entre eux *Tannhæuser* et *Lohengrin*, on aperçoit entre ces deux œuvres un contraste frappant; et, si on les étudie sous le rapport de l'idéal ultérieur de la nouvelle forme de drame, on voit qu'elles se complètent l'une l'autre. Je crois que c'est là le seul moyen d'arriver à une intelligence parfaite de ces œuvres, de même que de celles qui précèdent. Nous avons un groupe: *la Défense d'aimer*, *le Hollandais volant* et *Tannhæuser*, dans lequel la poésie prédomine, et un autre groupe : *les Fées*, *Rienzi* et *Lohengrin*, dans lequel le musicien s'est fait la part la plus large. Pour comprendre l'évolution du poète-musicien, il faut constamment tenir en regard d'une œuvre quelconque d'un de ces groupes, l'œuvre correspondante de l'autre. Cette comparaison permettra de se faire une idée meilleure des œuvres où le poète prédomine, et ici, par conséquent, de *Tannhæuser*. Car ces œuvres ont précisément d'autant moins été comprises, qu'elles s'éloignent manifestement davantage du genre « opéra » ; et on sait que plus une idée dramatique est accentuée, moins nos chanteurs et notre public savent s'y retrouver. C'est pour ce motif que les œuvres dans lesquelles l'élément lyrique est plus prononcé : *les Fées*, *Rienzi*, *Lohengrin*, ont de tout temps été plus en faveur que les autres auprès du public. Mais lorsque, grâce à ces œuvres plus populaires, nous avons réussi à mieux comprendre celles qui le sont moins, lorsque, par

exemple, nous avons bien saisi les idées puissamment dramatiques de *Tannhæuser* et du *Hollandais volant*, nous découvrons alors que le plaisir que nous avions pris jusque-là à des œuvres telles que *Rienzi* et *Lohengrin* était tout superficiel, et que nous n'avions nullement saisi l'intention de l'auteur. Nous nous apercevons que la popularité de *Rienzi* et de *Lohengrin* est fondée sur un malentendu auquel ne conduisent que trop facilement les représentations ordinaires, qui faussent systématiquement l'idée poétique. Le fait d'avoir compris cela nous aide puissamment à pénétrer plus avant dans le secret de l'œuvre wagnérienne ; et c'est pour cela qu'il est si important de connaître les rapports de contraste et de complément qui existent entre *Tannhæuser* et *Lohengrin*.

Si, en même temps, nous jetons un coup d'œil en arrière sur *la Défense d'aimer* et *les Fées*, nous nous rendrons compte de tout le chemin parcouru, et nous verrons combien Wagner s'est déjà rapproché de la nouvelle forme de drame rêvée par lui. Dans la première série de deux drames, il y avait une opposition absolue entre le poète et le musicien, qui luttaient presque comme deux ennemis. Ici, par contre, le poète de *Tannhæuser* est tellement saturé de l'atmosphère de la musique, qu'il ne conçoit plus une situation et n'écrit plus un mot que la musique ne puisse pénétrer de part en part ; et on remarquera que les quelques incontestables faiblesses de *Tannhæuser* proviennent surtout des concessions que le musicien a cru devoir faire de place en place aux vieilles

formules de l'opéra. Nulle part le poète n'en est responsable. Quant à *Lohengrin*, pour peu qu'on approfondisse cette œuvre, on y verra que le poète au contraire n'a pas toujours suffisamment soutenu le musicien, qu'il s'est trop fié à lui, qu'il lui a laissé à accomplir une part de sa propre tâche.

Si on embrasse *Tannhæuser* et *Lohengrin* d'un seul coup d'œil, on voit donc qu'au fond Wagner avait déjà trouvé la solution du problème de son drame, mais pratiquement cette solution restait encore à chercher, puisqu'on ne peut juger de la perfection de ces deux œuvres qu'en les juxtaposant, et que chacune d'elles, prise isolément, montre encore quelques vestiges de cette tendance à développer un côté de l'œuvre au détriment de l'autre, qui avait imprimé un caractère si particulier aux premiers essais.

Quant à l'objection qui voudrait attribuer la différence entre *Tannhæuser* et *Lohengrin* à la différence même des sujets, elle n'a aucune valeur. Car ici, ce qui fut caractéristique, ce fut précisément le genre des sujets, leur nature foncière, le choix fait par Wagner de ce genre de sujets, et la manière dont le poète-musicien les façonna pour les rendre propres à leur destination. Si l'équilibre entre le poète et le musicien n'est pas encore parfait, c'est la preuve que l'auteur ne dominait pas encore complètement ses sujets de drame, ou, pour parler plus clairement, ne dominait pas encore en maître son propre génie.

Le but de ce livre n'étant pas de faire une critique détaillée, mais bien de provoquer à des réflexions nouvelles sur les principes fondamentaux des œuvres de Wagner, d'où la compréhension de ces œuvres découle ensuite d'elle-même, je pourrais à la rigueur, à l'égard de *Tannhæuser* et de *Lohengrin*, me contenter de ce que je viens de dire. Cependant je crois bien faire en insistant encore un peu sur ce sujet. Car bien saisir le fond des rapports qui existent entre *Tannhæuser* et *Lohengrin*, bien voir ce qui distingue ou ce qui rapproche ces deux œuvres l'une de l'autre, c'est comprendre par là même l'idée de la nouvelle forme de drame, qui doit englober en une unité organique le poème et la musique.

Qu'on veuille bien assister un jour, dans un de nos meilleurs opéras à une représentation de *Tannhæuser*, et le lendemain à une représentation de *Lohengrin*. Il arrivera certainement que sur tout esprit libre de préventions, la représentation de *Lohengrin* fera une impression plus profonde. Eh bien, j'affirme que ce sont justement les faiblesses de cette œuvre qui nous la font préférer; et que si *Tannhæuser* nous plaît moins, c'est à cause de ses qualités. Je m'explique. Dans *Lohengrin*, la musique est à tel point prépondérante, et la conception poétique se meut presque tout le temps sur un terrain si voisin du point où la parole se dissipe immédiatement en émotion, que, si l'on supprime en outre, comme c'est l'habitude dans nos théâtres, les parties du drame où cela n'a pas lieu, il reste alors un ensemble capable de

produire à l'oreille une impression très agréable, sans qu'on ait le moins du monde à se préoccuper du magnifique drame que le poète voulait faire surgir devant nous. Mais avec *Tannhæuser*, ceci n'est pas possible. Il y a bien çà et là, à travers l'œuvre, des passages purement lyriques, qui ont fait son succès auprès du public et l'ont rendue presque populaire; mais le poète est quand même ici maître absolu, c'est lui qui « façonne » tout, puissamment et avec passion. On a beau pratiquer coupures sur coupures, on n'arrive pas à se débarrasser de lui; mais sitôt que, sans pouvoir l'écarter complètement, on arrive cependant, par la mauvaise interprétation habituelle de l'œuvre, à obscurcir l'action, la musique perd en même temps tout sens et toute beauté. Je n'oserais point affirmer que Wagner ait jamais conçu un drame plus grandiose que celui de *Tannhæuser;* et ce qui rend cette œuvre si hautement instructive pour une étude de l'évolution du maître, c'est précisément cette formule d'opéra que malgré tout elle affiche, et ces morceaux qu'elle contient écrits selon les règles de l'opéra. On s'aperçoit tout de suite que cette formule et ces morceaux n'ont, comme tels, aucun sens dans ce drame; et la représentation de *Tannhæuser* ne peut arriver à nous intéresser qu'autant que nous ne les reconnaissons plus comme formules et comme airs d'opéra, et qu'au contraire, en les écoutant, nous ne cherchons à percevoir que les premiers efforts — parfois un peu maladroits — d'un nouvel art. C'est ainsi que les auditeurs de *Tannhæuser* à Bayreuth en 1891 furent

forcés d'avouer que cette œuvre leur était restée complètement inconnue jusqu'au jour où Bayreuth la joua. A l'âge de soixante ans, Wagner écrivait : « Jamais je n'ai vu représenter le *Tannhæuser* tel que je l'ai conçu » (IX, 253). Du reste, en le composant, il avait senti, nous dit-il, « que cette œuvre était son arrêt de mort, et que dorénavant il n'avait plus rien à espérer du théâtre moderne » (1). Celui qui proférait ces paroles, c'était le poète, le poète qui se voyait absolument isolé, et qui pensait que jamais son œuvre ne serait représentée telle qu'il l'avait conçue. Et croit-on que la position du musicien fût différente? Ce serait n'avoir encore rien compris à l'idée fondamentale de l'art wagnérien. Maintenant que nous sommes au seuil de l'époque où tout devait s'illuminer aux yeux de Wagner, il nous faut le redire une dernière fois.

Wagner, en parlant de *Lohengrin*, le chevalier du Graal, dit : « Il reconnaît qu'il n'est pas encore *compris* mais seulement *adoré;* et, tout en confessant sa nature divine, il retourne, anéanti, dans sa solitude première » (2). Cette idée s'applique merveilleusement à la musique dans *Lohengrin*. De toutes les œuvres de Wagner, *Lohengrin* est de beaucoup la

(1) Mit diesem Werke schrieb ich mir mein Todesurtheil : vor der modernen Kunst konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen. (IV, 344.)

(2) Nicht verstanden, sondern nur angebetet, kehrt er, mit dem Gestaendniss seiner Goettlichkeit, vernichtet in seine Einsamkeit zurueck. (IV. 363.)

plus populaire; il est donc incontestable qu'on l'admire, mais la comprend-on? Question d'ailleurs inutile et ironique. Car si l'on comprenait cette musique, on comprendrait Wagner lui-même, on aurait vu clair jusqu'au fond de son âme. Si on comprenait la musique de *Lohengrin*, on représenterait *Tannhæuser* d'une autre façon. Car la clef qui ouvre à la compréhension de *Lohengrin* est si cachée, que celui-là seul peut la trouver qui a pénétré jusqu'au fond de l'art wagnérien. Quelques mots à ce sujet :

Dans *Lohengrin*, le trait d'union entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, c'est la vue plutôt que l'entendement. La fable que l'imagination évoque ici à nos yeux est telle, que l'homme logique est vite transporté à l'extrême limite de son horizon, où l'art lui fait traverser le pont dont parlent les brahmanes, le pont qui conduit dans l'autre monde, le monde de la musique. Plus tard, lorsque le poète-musicien voudra nous détacher complètement du monde de la logique, pour nous plonger entièrement dans celui de la musique, comme par exemple dans *Tristan et Isolde*, il commencera par faire converger avec persistance sur un point unique toutes nos pensées et toute notre puissance d'imagination; l'homme extérieur sera en quelque sorte fasciné comme par une force irrésistible, et dès lors il ira docilement partout où l'homme intérieur le conduira. Dans *Lohengrin*, il n'y a pas trace de ce procédé; le poète indique seulement en quelques traits le chemin qu'il faut suivre; si bien que ceux qui n'ont pas compris,

ou qui ne possèdent pas la divination instinctive de l'intention de l'auteur, ne voient dans cette œuvre qu'une pièce à spectacle, avec accompagnement d'une musique fort douce et agréable. Ils ne se doutent pas que c'est la musique qui dit ici presque tout ce que le poète avait à dire.

L'exemple de ces deux dernières œuvres de la première période nous est donc un précieux enseignement pratique sur cette collaboration du poète et du musicien dont nous avons étudié la théorie au chapitre précédent. On peut soutenir que *Tannhæuser* et *Lohengrin* sont la vraie pierre de touche du drame wagnérien, car pour comprendre parfaitement ces deux œuvres il faut compléter chacune d'elles par quelque chose que celui-là seul possède, qui connaît bien l'idée fondamentale de cette nouvelle forme de drame. C'est pour *Lohengrin* que l'effort personnel du spectateur doit être le plus grand ; bien qu'admiré partout, ce drame n'est guère compris nulle part, et il ne s'explique pas de soi-même, c'est-à-dire que la meilleure représentation possible ne saurait en révéler le sens, et c'est à l'intuition poétique de chaque spectateur de faire un effort pour compléter dans sa pensée ce que Wagner n'a fait qu'ébaucher. Il n'en est pas de même pour *Tannhæuser*. Là, le poète a rempli toute sa fonction, il a tout dessiné d'un trait vigoureux, et sans négliger aucun détail. Aussi une représentation parfaite peut-elle suffire à nous révéler directement le drame tel que le poète l'a conçu.

*
* *

Avant de passer à l'étude des œuvres de la seconde période, c'est-à-dire de la période de création consciente de drames selon la forme nouvelle, je voudrais au moins mentionner les quatre grandes esquisses qui datent de l'époque de transition. Deux d'entre elles : *la Mort de Siegfried* et *Frédéric Barberousse* ont précédé immédiatement l'époque où furent découverts les principes du nouveau drame ; les deux autres datent d'immédiatement après : ce sont *Wieland le Forgeron* et *Jésus de Nazareth*.

Wagner, s'apercevant de l'impossibilité de jamais obtenir sur nos scènes d'opéra une représentation du *Tannhæuser* qu'il avait rêvé, il n'y a rien qui doive nous surprendre à le voir ensuite s'occuper d'un simple drame parlé. Et ce qui devait le conduire à écrire une œuvre sans musique, ce n'est pas seulement l'impossibilité de faire saisir le drame, dans ses œuvres, au public qui s'obstinait à n'y voir que de la musique d'opéra, mais c'est surtout la conséquence qui découle de ce premier fait, c'est la pensée que jamais on ne comprendrait sa musique, que jamais on n'en soupçonnerait la signification. Toutefois, ceci n'est encore que l'aspect extérieur de la question.

La lutte intérieure avait plus d'importance, car il ne s'agissait là de rien autre que de résoudre le problème de l'œuvre d'art de l'avenir. Comment faire pour que ce rêve prît corps ? Même ces puissantes

créations, *Tannhæuser* et *Lohengrin*, n'avaient pas fourni la réponse attendue. Et, comme toujours, Wagner chercha simultanément de deux côtés. Cette fois, le résultat fut qu'il aboutit d'un côté à une œuvre purement musicale, *la Mort de Siegfried*, et de l'autre côté à un drame parlé, *Frédéric Barberousse*. Dans le premier chapitre, j'ai dit que cette antithèse fut la circonstance qui amena la solution si longtemps cherchée du problème à résoudre. Ce fut grâce à la netteté absolue de cette antithèse, que Wagner s'aperçut d'abord que le problème lui-même était mal formulé. Car pourquoi *la Mort de Siegfried* exigeait-elle de la musique, tandis que *Frédéric Barberousse* ne pouvait pas en admettre? Evidemment il fallait en chercher la cause dans les sujets eux-mêmes, tels que le poète les avait façonnés pour le drame. Il en découlait immédiatement cette conséquence, qu'il ne fallait pas commencer par se demander « comment le poète et le musicien peuvent concourir à la création du drame », mais qu'il fallait se poser avant tout cette autre question : « Quels sont les sujets de drame qui exigent le concours du poète et du musicien? » Poser nettement la question, pour Wagner, c'était déjà la résoudre : « Le genre de sujets seuls accessibles au poète-musicien, ce sont les sujets d'un ordre purement humain, et débarrassés de toute convention, de tout élément n'ayant de signification que comme forme historique ».

Ce qu'il ne faut pas non plus négliger de noter, c'est que lorsque Wagner abandonna définitivement

Frédéric Barberousse, pour se vouer à la forme de drame dont il possédait désormais la connaissance raisonnée, il abandonna également son projet : *la Mort de Siegfried*. Il est vrai qu'il retint cette figure de Siegfried, parce qu'elle était d'un ordre purement humain, et qu'il rejeta définitivement celle de Frédéric Barberousse, parce que l'intérêt qu'elle présente est lié à une foule de circonstances historiques qui sont hors du domaine de la nouvelle forme dramatique; mais aucune des deux esquisses ne répondait aux exigences de cette nouvelle forme, et il les rejeta donc toutes les deux. Il était important de le faire remarquer, parce qu'on lit généralement dans les biographies de Wagner qu'il abandonna *Frédéric Barberousse* et choisit *Siegfried*, et cela n'est pas vrai. Le *Siegfried* de plus tard n'a que le nom de commun avec celui de l'esquisse dont il s'agit. L'évolution de Wagner vers une nouvelle forme de drame l'avait conduit au-delà de ces deux projets, qui sont la dernière manifestation de la lutte, que nous avons suivie depuis son origine, entre le poète et le musicien. Et ce qui est vraiment caractéristique dans cette circonstance, c'est justement le fait que Wagner écarta les deux projets.

Ensuite vinrent les deux grands projets de drame qu'on trouve dans les écrits du maître : *Wieland le Forgeron* et *Jésus de Nazareth*. Tous les deux sont du nombre des plus belles choses que Wagner ait jamais écrites, et aucun des admirateurs de ses œuvres ne devrait négliger de les lire. Mais je n'insisterai

pas là-dessus, car, pour le but restreint de ce volume, leur intérêt consiste surtout en ceci, qu'ils sont dans un rapport étroit avec la série d'études dans laquelle Wagner établit les principes du nouveau drame... C'est dans la joie et l'enthousiasme du premier moment, que le maître semble avoir jeté ces ébauches sur le papier ; et ce n'est qu'en les voyant qu'il s'aperçut de toute la portée de sa découverte, et qu'il sentit le besoin de se retirer pour quelque temps du champ de la création artistique, pour mieux recueillir sa pensée. « Je suis plus riche en projets, que je n'ai de puissance pour les mener à bien », écrit alors Wagner à un ami. C'est que toutes ses forces étaient absorbées par le soin d'ériger le monument de l'œuvre d'art de l'avenir, le drame wagnérien, dans les trois écrits dont la valeur me paraît égale à celle de ses créations dramatiques, les trois écrits que j'ai déjà signalés : *l'Art et la révolution*, *l'Œuvre d'art de l'avenir*, *Opéra et Drame*.

*
* *

Dans l'introduction à ce volume, j'ai dit qu'il n'est possible de comprendre et d'apprécier pleinement les œuvres de la première période, où l'artiste n'avait pas encore lui-même nettement conscience du but auquel il tendait, que si on les envisage du point de vue de cette conception toute nouvelle du drame que Wagner devait enfin trouver, car ces premières œuvres sont justement les étapes qui ont conduit Wagner à réaliser plus tard, en pleine conscience, ce

qu'il avait d'abord cherché tout instinctivement. L'examen rapide qu'on vient de lire a été fait dans cet esprit, et il est possible que, sous d'autres rapports, on le trouve très fragmentaire et insuffisant ; mais il ne s'agissait que de mettre en lumière cette évolution de Wagner vers une nouvelle forme de drame, et je serai satisfait si j'ai atteint le but spécial que je m'étais fixé. Car saisir la marche de cette évolution, c'est là, au demeurant, la seule chose essentielle, tant pour la connaissance de Wagner, que pour la compréhension de chacune des œuvres de cette première période. Je crois que, lorsqu'il s'agit d'art, il importe de ne pas se perdre dans le détail. Tâcher à découvrir de nouveaux horizons et à les rendre accessibles à tous, c'est cela uniquement qui peut être de quelque utilité. Libre ensuite à chacun de s'approcher davantage, pour voir plus minutieusement tout ce qui mérite d'être regardé de près. Je tiens enfin à faire remarquer tout spécialement que tous les jugements critiques émis sur ces œuvres de la première période, n'ont de valeur à mes yeux qu'autant que ce sont des jugements portés du point de vue de la conception ultérieure du drame wagnérien, qui est pour moi la chose qui domine tout. Quant à faire de la « critique absolue », je n'y ai point songé un seul instant, et d'autant moins que je suis d'avis, avec Wagner, que « le critique d'art qui part de son point de vue abstrait pour juger l'artiste, ne voit au fond rien du tout ; car l'unique chose qu'il puisse

apercevoir, c'est sa propre image, reflétée dans le miroir de sa vanité ».

Après avoir étudié la série d'œuvres qui conduisirent Wagner pas à pas à la connaissance raisonnée d'une nouvelle forme de drame, nous allons maintenant considérer de ce même point de vue les œuvres de la seconde période, les quatre grands drames que le maître écrivit dans la seconde moitié de sa vie, après la courte interruption (1848 à 1851) des années consacrées à établir les principes du nouvel art.

CHAPITRE IV

LES DRAMES POSTÉRIEURS A 1848.

> Fassen wir zunaechst eine bestimmte Absicht in das Auge, die wir als Wurzel des ersehnten schoenen Baumes der Zukunft zu erkennen haben.
>
> Envisageons d'abord, un but nettement déterminé : ce sera le point d'où s'élèvera le bel arbre de l'avenir vers lequel vont nos désirs.
>
> RICHARD WAGNER.

CHAPITRE IV

LES DRAMES POSTÉRIEURS A 1848

« Dans la grande et universelle œuvre d'art de l'avenir, il y aura éternellement du nouveau à inventer (1) ». C'est en nous inspirant directement de ces paroles de Wagner, que nous nous mettrons sur la voie la meilleure pour continuer d'étudier ses œuvres, celles de la seconde période, que nous allons maintenant passer en revue. Je n'ai nullement le dessein de dresser une sorte de catalogue de toutes les beautés qu'elles renferment. Cela ne serait d'aucune utilité. Quant aux interprétations et aux commentaires savants qu'on pourrait faire à leur sujet, n'auraient-ils pas toujours le défaut de ne faire qu'aboutir, après mille détours, et d'une manière encore bien imparfaite, au but que l'œuvre d'art à elle seule atteint directement et sans effort ? Ne convient-il pas

(1) In dem grossen allgemeinsamen Kunstwerk der Zukunft wird ewig neu zu erfinden sein.

mieux en présence de l'artiste de rester nous-mêmes artistes : et nous ne le serons qu'autant qu'écartant dès l'abord toute prévention, nous chercherons à aller droit au cœur de l'œuvre que nous voulons pénétrer, c'est-à-dire, ici, aller droit au drame. Nous y verrons l'artiste à l'ouvrage, et il nous suffira de l'avoir vu pour nous convaincre par nous-mêmes de cette vérité : que pour l'œuvre d'art de l'avenir, la source de l'invention ne tarira jamais.

Il y a vraiment lieu d'être stupéfait de l'inanité de notre éducation, lorsqu'on constate le nombre infini de malentendus auxquels on se heurte en présence d'un cas artistique aussi clair pourtant, et aussi facile à pénétrer, que l'est le cas de Wagner. Il semble même que les malentendus augmentent à mesure qu'ils devraient le moins exister : par exemple, au sujet des drames de sa maturité. A l'exception d'un très petit nombre de gens intelligents, nous ne trouvons, d'un côté, que de stupides adorateurs, qui sous l'impression produite par ces œuvres grandioses tombent le front dans la poussière, comme à demi écrasés; et, de l'autre côté, des gens dont le goût est si incroyablement hébété, que ces miracles de l'art ne font aucune impression sur eux, et qu'ils n'arrivent à y voir que de l'excentricité et de l'aberration. Pour être juste, il faut dire qu'il y a encore un troisième groupe, celui des gens qui au fond de leur cœur admirent vraiment ces œuvres, mais qui sont d'avis que l'enthousiasme est chose de mauvais ton, et qui, par crainte d'être ridicules, entretiennent

soigneusement l'anémie de leur cœur. Tout cela est bien attristant. Nous avons appris beaucoup de choses, mais nous semblons avoir oublié de réfléchir à la façon dont on doit se conduire avec le génie. Jamais âme d'artiste ne fut plus indépendante et plus fière dans son indépendance que l'âme de Richard Wagner, et il n'y a que des hommes libres, comme il l'était, et passionnés d'art comme lui, qui soient capables de le comprendre et de l'aimer, lui et son art. Celui dont la vue artistique n'est pas nette et franche, ne saura pas reconnaître la prodigieuse grandeur de Wagner ; et celui dont le cœur n'est pas fier ne comprendra jamais qu'aucune grandeur, dans le domaine de l'art, ne saurait constituer une barrière infranchissable.

Ces opinions, je les exprime ici, pour tâcher de bien faire ressortir les deux dangers qu'il y a à éviter dans l'étude des chefs-d'œuvre : les panégyriques, et la critique. Les panégyriques sont évidemment sans la moindre utilité, puisqu'ils ne nous font point faire un seul pas en avant dans la compréhension des œuvres. Mais ce que nous entendons habituellement par le mot critique, est tout aussi inutile, car l'unique résultat qu'on en tire, c'est d'apprendre ce qui dans une œuvre plaît ou déplaît à un monsieur X... quelconque. Ces deux procédés du panégyrique et de la critique sont et resteront éternellement tout à fait stériles. Si au contraire, dans le cas qui nous occupe ici, nous nous plaçons au point de vue indiqué par Wagner, nous prendrons pour

point de départ son idée du drame né dans le sein de la musique, idée qui est en elle-même et sans comparaison possible son plus beau titre de gloire. Considérant ensuite les œuvres de sa maturité comme les premiers essais de création artistique dans ce nouveau genre, et comme des preuves vivantes que, « dans cet art, il doit toujours y avoir du nouveau à inventer », alors vraiment nous pourrons faire quelque chose d'utile. Conduits par Wagner, — qui doit tout de même nous inspirer une tout autre confiance que ses panégyristes ou ses critiques, — nous verrons notre horizon s'étendre de plus en plus. D'après l'exemple que nous fourniront ses œuvres, nous constaterons que ce nouvel art atteint des régions jusqu'ici inaccessibles, et qu'il dispose de moyens d'expression dont le maître lui-même n'a tenté d'utiliser qu'une partie, on pourrait même dire une faible partie, car par leur nombre et leur nature ils semblent illimités. Par contre-coup nous apercevrons de mieux en mieux les éternelles beautés que renferment les œuvres de Wagner ; nous serons de plus en plus persuadés qu'il faut y voir, comme dans toute œuvre d'art suprême, une véritable révélation, car elles prennent leur source dans un monde qui est au-delà du monde de la logique, et bien à l'abri de nos petites critiques ou de nos éloges.

C'est donc le genre d'étude que je viens d'indiquer, que je vais tenter dans les pages suivantes. Mais ici encore je ne donnerai que des indications. Tout mon effort consistera à tâcher d'amener le lecteur à pen-

ser par lui-même, à le mettre sur le chemin d'observations qu'il pourra faire lui-même, car je suivrai une méthode qu'on pourra qualifier de fragmentaire, puisque je me contenterai de choisir dans chaque œuvre un ou deux points qui m'auront paru être les plus caractéristiques, et que je laisserai complètement le reste de côté. Si en effet on prétendait faire une étude un peu complète, dans le sens que j'ai indiqué, des quatre drames de la seconde période, il y faudrait plusieurs volumes comme celui-ci. Quant à ce qui concerne la terminologie, je prie qu'on me permette de continuer à me servir des expressions dont j'ai déjà fait usage dans les chapitres précédents. Elles ne sont pas très exactes, je le sais bien, mais elles facilitent le discours. Je continuerai donc à parler du « poète » et du « musicien », de « l'homme extérieur » et de « l'homme intérieur », comme si c'étaient des entités distinctes, et quoique précisément dans le drame wagnérien ils aient pris conscience de leur intime union. Du reste, cette distinction est justifiée par la différence des moyens d'expression ; et c'est au lecteur à ne pas prendre la chose d'une façon superficielle.

TRISTAN ET ISOLDE.

Dès la première œuvre de la seconde période, de la période de pleine conscience, nous nous trouvons en présence d'une œuvre qui est manifestement le produit d'un art nouveau.

Si par exemple l'on compare *Tristan et Isolde* à *Tannhæuser*, on apprendra à faire une distinction très nette entre l'intensité de la puissance créatrice individuelle, qu'on admirera dans *Tannhæuser*, et la valeur que donne à la nouvelle forme de drame la connaissance raisonnée des conditions qu'elle exige, comme on en pourra juger par *Tristan et Isolde*. Cette distinction est très importante, car le génie et ses dispositions spéciales sont choses toutes personnelles, qui ne peuvent être matière à aucun enseignement, tandis au contraire que tout le monde peut être initié, par l'étude et par la réflexion, à la connaissance de cette nouvelle forme de drame : la tragédie née dans le sein de la musique. Wagner a

dit que la distance entre *Tannhæuser* et *Tristan et Isolde* était plus grande que celle qui existe entre son œuvre de début et *Tannhæuser*. Or, le chemin fait par Wagner, tous les artistes pourraient le faire. Quel que soit le degré de leur talent et de leur génie, le même rapport pourrait se produire pour leur évolution individuelle. Certes, l'inspiration poétique, le génie plastique, ne sont pas eux-mêmes plus grands dans *Tristan et Isolde* que dans *Tannhæuser*; mais par la connaissance précise et raisonnée des conditions que doit remplir l'œuvre du poète-musicien, l'auteur a acquis une maîtrise absolue dans l'emploi de ses moyens d'expression ; et cela se fait maintenant sentir dans la conception générale du drame, comme dans le plus infime détail.

On remarquera que cette maîtrise se manifeste tout d'abord par une sorte de raccourcissement de la fable, qui se trouve renfermée dans les strictes limites assignées au genre de sujets que peut aborder la nouvelle forme de drame. L'organe de l'homme intérieur, la musique, n'aura donc plus à servir à des usages pour lesquels il n'est point fait. Au lieu d'un poème contenant de nombreuses parties n'exigeant point l'expression musicale et qu'on y soumet malgré tout, nous avons ici un poème issu visiblement de l'âme même de la musique, enfanté par la musique. Et c'est pour cela que, dans le domaine spécial accessible à la musique : le domaine des sentiments « d'ordre purement humain », ce poème acquiert des proportions qui dépassent de beaucoup tout ce qu'on

avait jamais osé tenter auparavant. Ce qui frappe au premier abord, c'est donc d'un côté une sévère réduction ; de l'autre côté, une extension puissante. Et si après avoir jeté un premier coup d'œil sur l'œuvre dans son ensemble, nous en faisons un examen de détail, ce qui nous frappera de nouveau le plus, ce sera ce qu'on peut appeler avec Wagner : « l'affranchissement de la musique. » Elle n'est plus assujettie à des lois imposées du dehors ; mais tout au contraire, à chaque instant du drame, elle se donne uniquement selon ce que lui commande l'émotion intérieure. Il en résulte une infinité de nuances dans les rapports de la musique à la parole. Chacun de ces modes d'expression augmente ou diminue d'intensité, en chaque instant, selon les besoins de la situation.

Peut-être est-ce ce que nous avons de mieux à faire, dans la foule de sujets de méditation artistique qu'offre *Tristan et Isolde*, de prendre justement ces deux points extrêmes, pour les étudier d'un peu plus près : d'abord le poème dramatique, avec les grandes lignes qui le caractérisent ; ensuite l'union organique entre la parole et le son musical, c'est-à-dire le détail de l'exécution.

*
* *

On a souvent dit que le *Tristan et Isolde* de Wagner était la transposition, à la scène, du poème épique de Gottfried de Strasbourg. Cela est faux. Wagner a utilisé une donnée dont beaucoup de poètes avaient fait usage avant Gottfried. Ce qu'il a emprunté à celui-ci, ce n'est guère que le cadre, le côté purement

extérieur de son drame : les noms, les costumes, l'époque; et il semble avoir emprunté des traits bien plus essentiels aux poèmes français, qu'il connaissait fort bien (1). Avant tout, c'est le mythe, dans sa forme primitive, et avant qu'il ne fût devenu un roman d'aventures chevaleresques, qui doit avoir exercé une influence décisive sur Wagner.

Deux traits bien caractéristiques, — et nous retrouverons identiquement le même procédé pour *l'Anneau du Nibelung* et *Parsifal*, — sont à remarquer dans la façon dont Wagner a traité cette vieille légende de *Tristan et Isolde* : c'est, tout d'abord, qu'il a conservé pour son premier acte le cadre de Gottfried, ce qui lui a évité d'avoir à donner une foule d'explications de détail, et lui a permis de faire comprendre des situations entières au moyen de très brèves indications, tout le monde connaissant déjà ce poème ; c'est, en second lieu, que, tout en empruntant des détails à tel ou tel autre poème, et surtout à sa propre imagination, il a créé un poème absolument nouveau, qui n'a plus que le titre de commun avec le poème de Gottfried de Strasbourg. Le poème de Wagner rejette tout ce qui rappelle le roman d'aventures, et il se retranche sévèrement dans les limites des sensations « d'ordre purement humain » ; il rappelle par là même le vieux mythe et son fond d'éternelle vérité,

(1) Pour plus de détails, je prie le lecteur de se reporter à mes articles sur *Tristan et Isolde* dans la *Revue wagnérienne* (IIIe année, p. 232 et suiv.) ainsi qu'au beau livre de M. Kufferath : *Tristan et Yseult* (Fischbacher, 1894).

et il nous fournit le premier exemple de la façon dont il convient que le poète-musicien traite le sujet qu'il a choisi.

Il avait fallu à Gottfried de Strasbourg plus de onze mille vers pour arriver à la scène du philtre ; tandis que Wagner nous raconte en soixante vers seulement tout ce qu'il est nécessaire que nous sachions des événements précédents. Et il reste malgré tout très complet, en même temps que très précis. De plus, toute cette histoire n'est pas seulement très abrégée, mais encore elle est présentée de façon à concentrer tout l'intérêt sur les personnages du drame. Ainsi, par exemple, ce n'est pas la mère d'Isolde qui a guéri Tristan de sa blessure, comme dans le poème de Gottfried, mais c'est Isolde elle-même. Ce n'est pas non plus la mère qui empêche Isolde de tuer Tristan, mais bien le regard de Tristan lui-même :

> « er sah mir in die Augen,
> seines Elendes
> jammerte mich ;
> — das Schwert — das liess ich fallen :
> die Morold schlug, die Wunde,
> sie heilt' ich, dass er gesunde » (1).

On voit par ce passage que, dans le drame de Wagner, Tristan et Isolde s'aiment dès la première rencontre, et non pas, comme chez Gottfried, seule-

(1) « Il me regarda dans les yeux, — et de sa misère, — j'eus pitié. — L'épée, je la laissai tomber : — Morold avait frappé, mais la blessure — je la guéris, et il revint à la santé. »

ment après avoir bu le philtre. L'importance de tous ces traits ne saurait échapper à personne, et on les trouve dans les vieux poèmes français. Mais tout ceci est peu de chose si on le compare à ce que Wagner a trouvé de lui-même et qui transfigure le poème entier, à ce qui constitue le levier permettant de « reléguer le drame à l'intérieur », de sorte que dans le drame, à partir du moment où intervient cette invention personnelle à Wagner, « la vie et la mort, toute l'importance et l'existence même du monde extérieur, tout dépend uniquement des mouvements intérieurs de l'âme » (VII, 164) : je veux parler ici du rôle attribué par Wagner dans *Tristan et Isolde* au PHILTRE DE MORT (Todestrank) (1).

Ce « philtre de mort » est le trait fondamental du drame de Wagner ; toute l'action repose sur lui. Et le fait que ce trait a presque toujours passé inaperçu aux yeux des commentateurs de Wagner, est un des exemples les plus frappants de l'inintelligence invétérée dont nous faisons preuve habituellement en étudiant cette œuvre. Par cette seule trouvaille de génie, Wagner fait d'un roman assez frivole, et superficiellement sensuel, le sublime poème de l'amour sans espoir, mais aussi sans tache, — et nous ne nous en

(1) En français, comme en grec, le mot « philtre », signifie « un breuvage propre à inspirer l'amour ». Ce mot se traduit en allemand par « Liebes-Trank », soit : breuvage d'amour, auquel Wagner oppose le « Todes-Trank », soit : breuvage de mort, (au lieu de dire : poison). Je crois me conformer à l'intention poétique en disant : philtre d'amour, et philtre de mort.

apercevons pas! Cette situation est exposée dans le premier acte avec une clarté et une puissance merveilleuses ; le poème y revient constamment, comme à son point central, dans tout le cours du second acte et du troisième acte, — et malgré tout nous ne nous en apercevons pas ! On comprend qu'il puisse y avoir des malentendus au sujet d'œuvres comme *Tannhæuser* et *Lohengrin :* pour en saisir le vrai sens, il faut en effet une initiation ; mais si nous ne comprenons pas le drame dans *Tristan et Isolde*, la faute en est tout entière à nous, et à l'aveugle obstination qui nous fait voir en Wagner un compositeur d'opéras, et nous empêche ainsi de voir et d'aimer franchement et sans arrière-pensée le poète dramatique.

Quel est le sens de ce philtre de mort ? Un simple examen des poèmes antérieurs à celui de Wagner, suffira à nous l'enseigner. Aucun d'eux ne fait mention d'un philtre de mort ; ils ne parlent que d'un philtre d'amour, et, dans tous, c'est uniquement par un pur hasard que Tristan et Isolde le boivent. Chez Gottfried, par exemple, ils ont soif, — Brangaene n'est pas là, — ils trouvent un flacon et le vident, en croyant boire du vin, « et immédiatement l'amour apparut et se glissa dans leurs deux cœurs ». Et de l'amour né ainsi découle toute une série interminable d'aventures frivoles et impudiques, dans lesquelles les deux amants, avec l'aide dévouée de Brangaene, se moquent du roi Marke, et où nous voyons Isolde passer sans la moindre gêne des bras de son royal époux à ceux de son amant, ou quitter celui-

ci pour retourner à celui-là. Certes, les vieux romans français et le poème de Gottfried ont de grandes beautés, mais au fond ils n'en sont pas moins d'une immoralité révoltante ; et on est bien obligé de convenir qu'il n'y a absolument rien d'héroïque ni de tragique dans l'amour de ce Tristan et de cette Isolde des vieux poèmes, qui sont parfaitement heureux dans leur ménage à trois, tant que rien d'extérieur ne vienne les troubler. Ce sujet, c'était bon à M. Alexandre Dumas fils, et non pas à Richard Wagner, de le transporter sur la scène.

Mais que trouvons-nous en réalité dans le poème de Wagner ? Dès leur première rencontre, Tristan et Isolde s'aiment, et ils s'aiment d'une passion si intense, que Tristan n'ose pas s'approcher d'Isolde, et qu'Isolde hait Tristan de ce qu'il la livre comme épouse à un autre. Mais leur amour est un amour de héros ; jamais la pensée d'une action honteuse n'effleure leurs âmes candides et sublimes ; et tout de suite ils ne voient plus le salut que dans la mort. Aussi lorsque Tristan prend la coupe fatale des mains d'Isolde, il peut s'écrier avec fierté : « Tristan's Ehre — hoechste Treu' ! » (C'est l'honneur de Tristan, sa foi imparjurée.) Et c'est seulement alors pour la première fois, après que tous deux ont bu le poison, et que, se croyant tout près de la mort, ils sont déjà vraiment morts à toute sensualité, — c'est seulement alors qu'ils ont le droit de plonger en toute sincérité dans les regards l'un de l'autre, et c'est en croyant mourir qu'ils se murmurent : « Tristan ! — Isolde ! »

— La mort dévoile toute vérité. — Mais Brangaene avait changé les philtres, pour sauver la vie à sa maîtresse, et voilà que les héros, sublimes d'innocence, « au lieu de trouver une mort rapide, sont livrés à une détresse éternelle, et que rien ne peut détourner d'eux ». (Unabwendbar ewige Noth — fuer kurzen Tod !) — Quel sens le philtre d'amour, en tant que philtre d'amour, peut-il bien avoir ici pour Tristan et pour Isolde ? Aucun évidemment : leur amour n'était pas de ceux qu'un breuvage magique suffit à faire naître. Par cela seul qu'ils avaient cru boire un philtre de mort, c'était bien pour eux un philtre de mort qu'ils avaient bu, et l'aveu de leur amour, cet aveu que seule la certitude de la mort avait pu leur arracher, ne pouvait plus ne pas avoir été proféré. C'est donc la mort qui les avait unis dans l'amour, et c'est l'amour qui les vouait désormais à la mort. On comprend qu'Isolde dise au second acte :

« Der uns vereint,
den ich dir bot,
lass' ihm uns weih'n,
dem suessen Tod ! » (1)

Toutefois, le philtre d'amour a aussi chez Wagner un sens profond, puisqu'on peut y découvrir le sourire mélancolique de la vérité et de l'ironie entremêlées : le monde est incapable de comprendre un amour tel que celui de Tristan et d'Isolde ; il ne pos-

(1) Celle qui nous a unis, — et que je t'offris, — vouons nous à elle, — à la douce mort.

sède aucun moyen de juger de l'héroïsme ; les contradictions apparentes d'une passion qui donne le mépris de la vie le déconcertent. Par contre,il se déclare parfaitement satisfait, pour peu qu'on lui offre une « explication » matérielle de ce qui ne peut pas s'expliquer. Il n'en demande pas davantage, et peu lui importe même l'étrangeté ou même l'insignifiance de cette explication. La fidèle Brangaene parle du « secret du philtre » avec la pleine conviction que l'amour de Tristan et d'Isolde est « son œuvre ! » et le noble roi Marke s'écrie : « Da hell mir ward enthuellt, was zuvor ich nicht fassen konnt', wie selig, dass ich den Freund frei von Schuld da fand ! » (1) C'est donc le philtre d'amour qui sauve les héros du mépris où les auraient tenus inévitablement tous ceux qui n'auraient jamais pu les comprendre, mais qui sont pleinement satisfaits de l'explication que leur fournit l'incident du philtre, et qui restent dès lors persuadés que « tout leur a été clairement dévoilé ». Aujourd'hui encore la même explication suffit à presque tout le monde.

Je crois qu'il est inutile d'insister, et que le lecteur admettra facilement que j'avais raison en affirmant que le PHILTRE DE MORT est le moyen dont se sert Wagner pour reléguer toute l'action à l'intérieur, de telle sorte qu'à partir du moment où intervient

(1) Dès que me fut clairement dévoilé ce que jusque-là je n'avais pu comprendre, quelle fut ma joie de trouver innocent mon ami !

cet incident, le drame est désormais tout entier dans ce qui se passe dans l'âme de Tristan et d'Isolde. Une première conséquence de cette conception fut que Wagner dut inventer toute la suite. La fin du premier acte, et les deuxième et troisième actes en entier, forment un poème tout à fait nouveau, qui ne présente presque aucune analogie avec le *Tristan et Isolde* des autres poèmes, ni dans les traits généraux ni dans les détails. C'est la nature même de la nouvelle forme de drame instaurée par Wagner, qui exigeait une façon toute nouvelle de concevoir et d'écrire ce poème.

Nous touchons ici de nouveau au fond même de notre sujet. Par quoi ce drame wagnérien se distingue-t-il des autres formes de drame, et de tout autre art ? Par le fait que l'homme intérieur se manifeste *directement*, dans la musique, et que ce qui se passe en lui devient donc *la partie la plus importante de l'action*. L'épopée, la légende, le roman, ou toute autre ancienne forme, ne peuvent que décrire cette vie intérieure ; et ce que nous montre le drame parlé, ce ne peut être autre chose que les symptômes des mouvements intérieurs, soit par la parole, qui résulte de la façon dont les états de l'âme se réfléchissent dans l'entendement, soit par les mouvements du corps et l'expression des physionomies, que l'œil peut percevoir. Quant à la musique prise isolément, la musique absolue, on pourrait la comparer à un regard qui flotterait sans corps dans l'air, conception peut-être admirable, mais en même temps presque monstrueuse, car c'est là le mystère fondamental de la nature hu-

maine, — mystère qu'on ne peut que constater, sans le discuter,—que jamais une âme ne puisse se manifester sans un corps, et que l'idéal le plus sublime ne puisse se concevoir sans une base matérielle et visible. Or, dans le drame wagnérien le poème confère un corps à la musique. Ce corps, nos yeux l'aperçoivent sur la scène, et, de plus, il est saisissable par notre entendement, grâce aux explications de la parole. Mais puisque dans cette nouvelle forme de drame l'âme parle en outre *directement* à l'âme, par la musique, n'est-il pas de toute évidence que les lois de construction de ce nouveau genre de drame doivent être absolument différentes de celles qui régissent les autres genres? *Tristan et Isolde* nous offre justement le premier exemple de cette nouvelle structure.

Dans ce drame, nous voyons d'abord la trame des événements converger rapidement vers un point unique; c'est ainsi que nous avançons jusqu'au parvis de l'âme invisible, et dès lors le poète, qui a à sa disposition, outre le langage des paroles, celui de la musique, peut nous faire pénétrer dans cette âme et nous la révéler. Libre de toutes entraves, grâce à la précision mathématique de son point de départ, il laisse l'émotion seule s'épanouir de plus en plus, jusqu'au point où tout ce qui est *individuel* se sent fondre et « se perdre dans l'haleine infinie de l'âme universelle ». Nous avons ici l'exécution littérale de ce que Wagner avait précédemment énoncé avec clarté dans son livre *Opéra et Drame*: « Le poète prend de nombreux faits épars, tels que la raison les con-

çoit, des actions, des sentiments, des passions, et il les fait converger vers un seul point qui puisse faire naître l'émotion. La tâche du musicien, par contre, est de se saisir d'un tel point, d'un tel centre, pour partir de là et aller jusqu'au complet épanouissement de son contenu émotionnel (1) ». — La mort, en enveloppant de son ombre Tristan et Isolde, les a détachés complètement et pour toujours de ce monde de conventions nécessaires et de mensonges inévitables :

« Wer des Todes Nacht
liebend erschaut,
wem sie ihr tief
Geheimnis vertraut,
des Tages Luegen,
Ruhm und Ehr'
Macht und Gewinn,
so schimmernd hehr,
wie eitler Staub der Sonnen
sind sie vor dem zersponnen » (2).

Pour eux, et aussi pour nous spectateurs, le monde

(1) Der Wortdichter draengt unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs =, Empfindungs = und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefuehle moeglichst erkennbaren Punkt zusammen ; wogegen nun der Tondichter den zusammengedraengten, dichten Punkt nach seinem vollen Gefuehlsinhalte zur hoechsten Quelle auszudehnen bat (IV, 174.)

(2) Pour qui a aimé — la nuit de la mort, — et a pu sonder — son profond mystère, — les mensonges du jour, — honneur et gloire, — fortune et pouvoir, — ont beau resplendir : — comme une vaine poussière de rayons, — la nuit les engloutit.

visible n'existe presque plus; il n'y a plus de réel que ce qui se passe dans l'âme des deux héros, de Tristan et d'Isolde ; tout le reste n'est plus, comme dit Tristan, que « des fantômes du jour ». — Mais dans ces deux âmes se passe l'action la plus dévorante, la plus passionnée, que l'on puisse imaginer : la lutte tragique de ceux qui sont désormais « voués à la nuit », contre le « jour », qui les tient cependant encore emprisonnés, jusqu'à leur délivrance dans la mort. C'est là le contenu du deuxième et du troisième acte. Aucun autre genre de drame que le drame wagnérien ne pourrait se proposer de montrer une telle action, parce qu'aucun autre ne possède les moyens d'expression nécessaires à cette tâche. En effet, comme l'action devient toute intérieure, le moment arrive bientôt, où, selon la pittoresque expression de Wagner lui-même, « il ne se passe plus guère autre chose que de la musique ». Comment un tel drame aurait-il donc pu être traité sans musique ? Mais par la musique justement nous en devenons les témoins, et par la musique cette action arrive à nous toucher plus directement que n'eût pu le faire n'importe quelle autre récitée et mimée.

C'est ici la seule fois que devant nos yeux Wagner a ainsi complètement transporté une action à l'intérieur, qu'il l'y a reléguée, pourrait-on dire. *Tristan et Isolde* en est d'autant plus intéressant pour l'étude de ce qui constitue l'essence du drame wagnérien. Le principal enseignement que nous devons tout d'abord en tirer, c'est de comprendre la nécessité

des profondes modifications qu'il nous faut faire subir aux notions que nous attachions jusqu'ici au mot d'*action*. Et c'est avant tout une extension très grande que nous devons donner au sens de ce mot. C'est ce qu'il me faut maintenant expliquer, pour réfuter un des malentendus les plus enracinés chez presque tout le monde au sujet du drame wagnérien. Il est indispensable de posséder là-dessus des idées justes et d'une parfaite clarté.

*
* *

Jusqu'à maintenant, le drame n'a évidemment possédé que deux moyens de nous rendre témoins d'une *action* : nous faire connaître les mouvements de l'entendement chez les personnages, et nous montrer les mouvements du corps. Il s'en ajoute un troisième dans le drame wagnérien : rendre sensibles pour notre âme les mouvements de l'âme des personnages.

Le drame antique, quoi qu'on ait pu dire, n'avait pour but que de faire connaître les mouvements de l'entendement. Il est vrai qu'on y faisait de la musique, mais il suffit de comparer la structure du drame chez Eschyle à celle du drame chez Euripide, et on s'aperçoit aussitôt que la part de valeur dramatique laissée à cette musique s'est très vite amoindrie. Cela n'eût pas été possible, si la musique avait été un facteur essentiel du drame. Le chant du chœur, en tant que musique, n'a sans doute eu qu'une importance semblable à celle qu'avait la danse de ce même chœur : produire sur les spectateurs une impression de solen-

nité, mêlée de souvenirs religieux. Mais en somme la musique ne concourait pas à l'action proprement dite; elle était un élément lyrique, formant à la vérité une partie indispensable du spectacle, mais restant à côté et en dehors de l'élément dramatique. Le rôle de la vue était encore plus insignifiant. Qu'on veuille bien considérer par exemple une tragédie telle que l'*Antigone* de Sophocle ; pas une seule des scènes si profondément émouvantes que cette tragédie a pour but de faire connaître, ne se passe devant nos yeux! C'est uniquement par le reflet de ce qui s'accomplit derrière la scène, tel que nous l'apercevons dans l'entendement des principaux personnages et de leur entourage, que nous avons la notion de la véritable *action*. Nous avons les récits des messagers, les épanchements de cœur des héros et leurs disputes; nous avons aussi, décrite dans les chœurs, l'impression que produit tout cela sur l'entourage; mais, toujours et partout, c'est la parole seule, c'est-à-dire l'entendement, qui nous révèle le drame (1).

La forme moderne de drame, qui atteint son point culminant dans Shakespeare, se distingue du drame antique surtout en ceci, qu'aux notions fournies par l'entendement s'ajoutent les notions fournies par la vue. Au lieu du masque, nous avons les traits animés du visage; au lieu des récits: les événements, qui se passent devant nos yeux. Cette modification consti-

(1) La tragédie française, quoique très distincte de la tragédie grecque par le génie si différent des deux peuples, ne contient cependant aucun principe foncièrement nouveau.

tuait, du point de vue de l'art, un progrès très important. C'est qu'en effet tout art se fonde sur une impression des sens, et, à la sensualité très complexe et suggestive — mais toujours indirecte — de l'entendement, voici qu'on ajoutait la sensualité immédiate et si irrésistiblement convaincante de l'œil. Ce progrès éloignait le drame de la littérature, et le rendait pour ainsi dire plus artistique. Il va de soi que ce changement dans le drame même entraîna une modification dans les notions concernant l'action dramatique, et c'est ainsi que, d'une façon générale, la structure du drame moderne se différencia complètement de celle du drame antique. Mais je ne veux attirer l'attention du lecteur que sur un seul point, et faire remarquer que l'adjonction de ce nouvel élément d'impression : la vue, qui semble ne pouvoir dévoiler que la surface des choses, devait cependant avoir comme principal résultat de donner au drame un sens beaucoup plus profond, de le rendre plus intime! En effet, puisque nous nous trouvons désormais en communication plus immédiate avec les personnages, puisque maintenant les événements extérieurs se passent devant nos yeux, n'aperçoit-on pas tout de suite que ces événements extérieurs peuvent donc, sans préjudice pour le drame, être moins prodigieux et moins extraordinaires; et que l'intérêt pourra donc se concentrer dans une mesure plus large sur ce qui se passe dans l'âme invisible ? Tout d'abord cette conclusion peut sembler paradoxale, mais, pour peu qu'on y

réfléchisse, on verra bien qu'elle n'est que logiquement déduite du fait de cette intervention de l'impression visuelle dans l'œuvre dramatique. La multiplication des scènes et des personnages, conséquence directe du rôle que joue maintenant la vision, a en effet pour résultat de jeter plus de lumière sur la vie intérieure des personnages. Dans le drame antique on se bornait à raconter les événements, et cette partie extérieure du drame, malgré qu'elle ne fût pas présentée aux yeux des spectateurs, en devenait presque forcément la partie principale, car le fait même qu'on n'était pas appelé à la voir nécessitait des récits nombreux et qui fussent saisissants; mais dès que les événements se passent devant nos yeux, ils deviennent aussitôt moins importants que ce qui se passe au fond de l'âme des personnages qui en sont les fauteurs. Et ainsi ce sont les événements intérieurs, si l'on peut dire, les mouvements de l'âme invisible, qui prennent dans le drame une place de plus en plus grande. Et on peut affirmer que, d'une façon générale, le poète consacre maintenant à peu près autant de place à montrer et à décrire ces états de l'âme, qu'il était obligé d'en accorder dans le drame grec aux événements extérieurs. On voit donc que la notion de ce qu'il faut entendre par action dramatique se trouve du même coup élargie et approfondie. Ces considérations nous conduisent à une conclusion très importante, que nous pouvons formuler en disant que *sans l'adjonction de la vue directe des choses comme élément d'impression dans le*

drame, jamais le drame n'aurait pu s'attaquer aux vraies tragédies de l'âme, aux tragédies telles que *Hamlet*, par exemple, dans lesquelles les événements extérieurs passent tout à fait au second plan.

Or, Wagner ajoute à ces deux éléments de l'entendement et de la vision, celui de l'ouïe. Il ne s'agit pas ici de l'oreille en tant que simple véhicule de la parole, mais bien du sens de la musique, du sens par lequel l'âme se manifeste à l'âme avec une précision et avec une puissance de conviction immédiate qu'on ne saurait décrire. Grâce à l'adjonction de la vue, un sujet comme celui de *Hamlet* avait pu fournir une *action* dramatique d'une beauté parfaite, ce qui aurait été d'une impossibilité absolue dans la forme grecque du drame. Wagner nous fait faire un progrès de même nature, mais bien plus grand encore, car, à l'entendement qui reflète et décrit, et à la vue qui manifeste et convainc, il ajoute les révélations de la musique, — révélations qui nous mettent en communication directe avec le monde invisible, le monde dans lequel est plongée l'âme de chacun de nous. Il s'ensuit qu'on peut maintenant traiter, dans le drame, des *actions* qu'un Shakespeare même n'aurait pu aborder, ou que tout au plus il n'aurait pu que vaguement indiquer. L'exemple le plus parfait et le plus concluant qu'on en puisse donner, c'est précisément ce *Tristan et Isolde*, où le second et le troisième acte sont remplis de l'action la plus dévorante, conduisant jusqu'à la mort, action cependant qui reste tout à fait intérieure. Un Sha-

kespeare, pour montrer les souffrances de Tristan et d'Isolde, aurait été obligé d'imaginer un certain nombre d'intrigues et de scènes, de telle façon que de la série de ces événements fortuits nous puissions conclure à l'état de l'âme des deux héros ; et il n'eût guère pu faire autrement que de faire mourir Tristan par l'épée, et Isolde par le poison. Wagner, au contraire, a pu concentrer toute sa puissance créatrice sur la seule et unique et *véritable action*. Dans le second acte nous voyons l'amour tragique parcourir avec une rapidité vertigineuse le chemin qui le conduit au point où la mort s'impose, inéluctable ; dans le troisième acte nous assistons à la lutte entre le corps et l'âme, et finalement à la victoire de l'âme, qui, dans « la mort d'amour », prend son vol, et s'échappe de ce monde de misères et de douleur.

*
* *

Je crois avoir résumé dans ce qui précède ce qu'il y avait de caractéristique à dire sur les grandes lignes du drame de *Tristan et Isolde*. Le lecteur qui prendra ces considérations générales pour point de départ, trouvera dans ce drame une mine inépuisable pour la méditation artistique. Mais je prierai maintenant qu'on veuille bien me suivre et passer sans transition de l'étude du poème dans son ensemble à l'étude d'un détail de l'exécution, à savoir : les rapports qu'il y a entre la parole et la musique, la façon dont elles s'adaptent l'une à l'autre. Rien, je crois, n'est plus propre que cet examen à nous faire aper-

cevoir ce que j'ai appelé « l'affranchissement de la musique » dans le drame wagnérien ; car nous verrons que l'intensité de l'expression musicale varie à chaque instant, et que l'intensité de la valeur logique des phrases varie de même constamment, mais en sens inverse ; de telle sorte que la combinaison de ces deux moyens d'expression se trouve produire un instrument unique, d'une extrême délicatesse, et disposant de ressources presque illimitées. Nous verrons aussi quels intimes rapports organiques existent entre ces variations dans l'expression et l'*action* : c'est l'atmosphère dans laquelle celle-ci se meut, qui détermine à chaque instant la mesure dans laquelle chaque élément particulier doit concourir à l'expression générale ; et c'est aussi l'intention du poète, qui parfois s'adresse plus spécialement à la vue, d'autres fois à l'entendement, et enfin d'autres fois à l'âme. Les combinaisons possibles sont littéralement en nombre infini, et Wagner avait raison de dire que « dans l'œuvre d'art de l'avenir, la source de l'invention ne tarira jamais ».

Au fond, dans cette étude des rapports entre la parole et la musique, il s'agit d'une chose très simple. Mais toutes ces questions nous sont tellement étrangères, nous comprenons si peu ce qui est la base fondamentale et caractéristique du drame wagnérien, qu'il n'est pas facile d'en parler sans s'exposer à toutes sortes de malentendus. J'en ai fait maintes fois déjà l'expérience. Et c'est pourquoi je veux commencer ce court aperçu sur les rapports entre la

parole et la musique par une série de citations tirées des écrits de Wagner, et qui peuvent servir de base à une entente vraie de la question. Peut-être n'apercevra-t-on pas tout de suite le rapport de chacune de ces citations avec le sujet qui nous occupe, mais la suite de ce chapitre le fera voir.

Wagner dit :

I. « L'unité de l'action est la conséquence nécessaire de ce qu'elle doit former un tout intelligible ; mais il n'y a qu'une chose qui puisse la rendre intelligible, et ce n'est ni le temps, ni l'espace (lisez : l'unité de temps et l'unité de lieu), mais l'*expression* (1).

II. « Un sujet de drame qui exigerait deux modes d'expression, c'est-à-dire qui forcerait le poète à s'adresser tantôt à l'entendement, tantôt à l'émotion, serait tout à fait dépourvu d'unité. — Donc, pour qu'une action unique soit capable de se manifester sans rupture d'unité, il faudra choisir un mode d'expression tel, que la plus vaste conception née dans l'entendement du poète puisse être communiquée intégralement à l'*émotion* (2).

(1) Die Einheit der Handlung bedingt sich aus ihrem verstaendlichen Zusammenhange; nur durch Eines kann sie aber diesen verstaendlich kundgeben, und dieses ist nicht Raum und Zeit, sondern der *Ausdruck*. (IV, 253.)

(2) Ein Inhalt, der einen zwiefachen Ausdruck bedingen wuerde, d. h. einen Ausdruck, durch den der Mittheilende sich abwechselnd an den Verstand und an das Gefuehl zu wenden haette, ein solcher Inhalt koennte ebenfalls

III. « Ainsi les arts (poésie, musique, mimique), réunis dans un but commun, se manifesteront avec de *perpétuelles variations*, quelquefois tous ensemble, d'autres fois à deux, ou bien encore un seul isolément, selon les exigences de l'action dramatique, qui seule devra décider de la mesure et du degré d'intensité que chacun, en chaque instant, doit posséder. Parfois la mimique s'arrêtera, le personnage restera immobile, comme pour mieux écouter l'entendement débattre une question ; d'autres fois la volonté donnera à sa résolution l'expression immédiate du geste ; ou bien encore ce sera la musique seule qui sera chargée de traduire le torrent des sentiments, le frisson de l'émotion ; ou enfin il arrivera que les trois arts, étroitement enlacés, devront tous trois ensemble concourir à révéler le drame (1).

nur ein zwiespaeltiger, uneiniger sein. — Den Ausdruck, der als ein einziger auch einen einigen Inhalt ermoeglichen wuerde, bestimmen wir als einen solchen, der eine umfassendste Absicht des dichterischen Verstandes am entsprechendsten dem *Gefuehle* mitzutheilen vermag. (IV. 246, 247.)

(1) So, im *wechselvollen Reigen* sich ergaenzend, werden die vereinigten Schwesterkuenste bald gemeinsam, bald zu zweien, bald einzeln, je nach Beduerfniss der einzig Maass und Absicht gebenden dramatischen Handlung, sich zeigen und geltend machen. Bald wird die plastische Mimik dem leidenschaftslosen Erwaegen des Gedankens lauschen ; bald der Wille des entschlossenen Gedankens sich in den unmittelbaren Ausdruck der Gebaerde ergiessen ; bald die Tonkunst die Stroemung des Gefuehles, die Schauer der Ergriffenheit allein auszusprechen haben ; bald aber werden in gemeinsamer Umschlingung alle drei den Willen des

IV. « La *base* indispensable de toute expression artistique qui vise à la perfection est la parole (1).

V. « La musique est le *commencement* et la *fin* du langage parlé (2).

VI. « Le *point central* qui vivifie l'expression dramatique, c'est le vers déclamé par l'acteur, avec la mélodie qui lui est propre (3).

VII. « Dans l'œuvre d'art de l'avenir, la musique occupera une tout autre place que dans l'opéra moderne : elle ne se développera dans toute son ampleur que là où elle doit avoir la toute-puissance; mais, par contre, partout où le langage dramatique devient de toute nécessité, la musique devra lui être subordonnée. Or, la musique possède justement la faculté de se plier insensiblement aux exigences du langage, sans être obligée de se taire elle-même complètement; elle peut donc laisser le champ libre à la parole, sans cesser de lui servir d'appui » (4).

Drama's zur unmittelbaren, koennenden That erheben. (IV, 187.)

(1) Die unerlaessliche *Grundlage* eines vollendeten kuenstlerischen Ausdruckes ist die Sprache. (IV. 262.)

(2) Die Tonsprache ist *Anfang* und *Ende* der Wortsprache. (IV. 114.)

(3) Der lebengebende *Mittelpunkt* des dramatischen Ausdruckes ist die Versmelodie des Darstellers. (IV. 237.)

(4) In dem Kunstwerk der Zukunft hat die Musik durchaus eine andere Stelle zu erhalten, als in der modernen Oper : nur da, wo sie die *vermoegendste* ist, hat sie sich in voller Breite zu entfalten, dagegen aber ueberall, wo z. B. die dramatische Sprache das Nothwendigste ist, hat sie sich dieser vollkommen unterzuordnen. — Gerade die Musik

Voici maintenant les conclusions que nous pouvons tirer de ces paroles de Wagner :

Il faut, dans la nouvelle forme de drame instituée par Wagner, que l'*expression* constitue l'unité même du drame, ou, en d'autres mots, que le drame lui-même agisse par la force d'une expression unique. Ce but sera atteint, si le poète s'adresse toujours à l'*émotion* seule, et par conséquent s'il ne traite que des sujets « d'un ordre purement humain », où soit complètement éliminée la part des conventions. Mais puisque l'unité ainsi comprise n'est ni formelle, ni schématique, et qu'elle consiste dans le fait de confier, de communiquer à l'émotion seule toute une conception poétique, il est évident que cette communication devra autant que possible épuiser le sujet, et nécessitera pour cela des *variations*, en nombre indéfini, et selon les exigences de l'action dramatique, des différents arts appelés à concourir au but poursuivi par l'artiste. La *base* de toute expression artistique n'en reste pas moins la parole. Le langage parlé, nous le savons, a son origine dans le simple cri, dans le son musical ; mais lorsque, après avoir parcouru toute l'étendue de la pensée humaine, il veut exprimer ce qu'il y a de plus sublime dans l'homme, il vient se fondre de nouveau en musique ; et il faut en conclure que si la parole est la base

aber besitzt die Faehigkeit, ohne gaenzlich zu schweigen, dem gedankenvollen Elemente der Sprache sich so unmerklich anzuschmiegen, dass sie diese fast allein gewaehren laesst, waehrend sie dennoch sie unterstuetzt. (III. 189.)

indispensable de l'expression dramatique, la musique, qui est le *commencement* et l'*aboutissant*, la racine et la couronne, de la parole, doit donc occupèr dans le drame la place à laquelle lui donne droit l'importance de ses fins et de ses origines. C'est dire que le *point central* de l'expression dramatique sera le point où la langue parlée se marie à la langue musicale, et où ces deux langues, en se fondant l'une dans l'autre, créent l'expression la plus claire et la plus convaincante qu'on puisse imaginer, c'est-à-dire le vers chanté par l'acteur. — De ces prémisses il résulte que la musique ne se taira jamais complètement, puisqu'elle est pour ainsi dire le sein maternel où le drame puise sa vie, et puisque c'est dans la musique que se réalise cette unité d'expression s'adressant à l'émotion seule, que nous avons reconnue indispensable ; mais il en résulte aussi que l'intensité expressive de la musique pourra et devra varier continuellement, surtout dans son rapport avec l'intensité de valeur du langage parlé. On peut dire que ce rapport est tel, que si l'un quelconque de ces deux facteurs principaux de l'expression dramatique augmente de valeur, l'autre diminue par le fait même. Pour me servir d'une comparaison empruntée aux mathématiques, je dirai que le produit en expression reste le même ; si donc l'un des facteurs augmente, l'autre diminue. Entre les deux extrêmes, où l'un ou l'autre domine presque absolument, d'innombrables états intermédiaires sont possibles, on le conçoit facilement, et nous en possédons

des exemples sans nombre dans l'œuvre de Wagner. — Il est très important de faire observer, à propos du rôle de la parole, qu'il ne s'agit pas ici de la « beauté » plus ou moins grande de la langue, ni de l'emploi d'un nombre plus ou moins grand de mots : il s'agit uniquement du contenu des mots en *notions*, et de la valeur relative, pour l'entendement, des phrases entre elles. Et c'est surtout à ce sujet que les malentendus abondent.

On remarque généralement trop peu que chez tous les poètes le contenu des phrases en notions varie constamment. La cause de cette perpétuelle variation, c'est que la parole a une double fonction pour tous ceux qui écrivent sans demander le concours de la musique : d'un côté, elle communique le poème à l'entendement, et, d'un autre côté, autant que cela lui est possible, elle s'adresse aussi à la perception musicale. Shakespeare est tout particulièrement riche à cet égard, et c'est pour cela que toute traduction de son œuvre la mutile et la rend méconnaissable : priver ses phrases de leur musique, n'est-ce pas comme leur couper les ailes grâce auxquelles elles s'élèvent jusqu'aux régions du monde invisible où seule l'âme peut avoir accès. Mais combien plus puissant est le poète-musicien, soit qu'il veuille surcharger sa phrase de notions précises et d'images, soit au contraire qu'il veuille en atténuer le sens jusqu'à le faire presque s'évanouir ! Contentons-nous d'examiner chez Wagner les deux cas extrêmes.

Wagner nous a enseigné tout à l'heure que la

musique peut au besoin être pour le langage parlé comme un appui qui le soutienne, et même lui donne plus de force; et nous trouvons en effet dans le drame wagnérien, lorsque l'action l'exige, un langage qui surpasse en précision, en concision et en puissance, tout ce à quoi pourrait atteindre un poète privé du concours de la musique. Cela vient de ce que la langue, dans cette nouvelle forme de drame, n'est plus obligée, comme dans l'ancienne forme, de s'adresser simultanément à la réflexion et au sens musical, et qu'elle est affranchie de la nécessité de décrire et de paraphraser des émotions et des sentiments, puisque la musique est là justement pour remplir cet emploi; elle peut donc se restreindre au domaine qui lui est propre, et y accomplir des choses prodigieuses. Elle peut être, par exemple, d'une concision extrême dans le récit, d'une précision absolue lorsqu'il s'agit de caractériser une scène ou un personnage, d'une intensité rare lorsqu'il faut exprimer un sentiment. J'en donnerai tout à l'heure des exemples tirés de *Tristan et Isolde*. On a prétendu que dans l'œuvre de Wagner les divers éléments dont elle se compose devaient se gêner mutuellement; c'est le contraire qui a lieu, et c'est même une des premières conséquences de l'adjonction de la musique au drame parlé, que le langage y puisse gagner en force et en vigueur. Mais ce n'est pas seulement du côté de la concision et de la précision que la musique vient en aide à la parole, c'est aussi là où il s'agit de fuir l'abstrait, le logique, le précis, là où

il faut chercher à atteindre à cet autre monde qui est inaccessible à la raison et à l'entendement, et auquel on ne peut justement arriver que par de subtiles associations d'idées, et surtout en faisant appel à la musique. Le poète, privé de l'appui de la musique et qui veut cependant atteindre à ce même but, ne peut que se mouvoir dans des limites bien étroites, car pour peu qu'il tente de les dépasser, il n'arrive plus à se faire « comprendre ». Mais quand la musique intervient, nous révélant d'une façon parfaite ce qui se passe dans le monde émotionnel, alors l'entendement, et avec lui l'imagination et la parole, peuvent s'abandonner sans crainte à cette suprême volupté de la poésie, qui est de se perdre dans le monde émotionnel. Le poète avait délivré la musique de toute chaîne dans le drame, maintenant c'est la musique qui délivre le poète de toute entrave, elle l'affranchit des lois arbitraires de la raison, elle brise les liens de la logique ; l'homme extérieur, lui aussi, est libre maintenant, et, sans que rien doive le retenir, il peut abandonner sa parole aux inspirations de l'extase, l'extase dût-elle ne lui inspirer que des exclamations ou des balbutiements sans suite logique, et il sera quand même « compris ». Il suffit de mettre en lumière chacun de ces cas extrêmes, pour faire admettre la possibilité d'une série indéfinie d'états intermédiaires. Ce que je viens d'exposer théoriquement, il ne me reste donc plus qu'à l'appuyer par quelques exemples de ces extrêmes mêmes, pris dans *Tristan et Isolde*.

Prenons d'abord un cas où « le langage dramatique proprement dit est de première nécessité, et où la musique doit donc lui être subordonnée ». Dans aucune œuvre de Wagner nous ne trouverions un exemple plus frappant que celui que nous donnent les paroles d'Isolde au premier acte : « Mir erkoren, mir verloren » (1). Ces paroles, qu'Isolde doit prononcer d'une voix sourde, le regard immobile fixé sur Tristan », contiennent et expriment le drame tout entier. Elles disent la seule chose essentielle qu'il y ait à dire sur tout ce qui fut et tout ce qui est la vie des deux héros, et elles font en même temps pressentir l'avenir inévitable, le seul avenir possible. D'ailleurs ce terrible avenir nous est révélé immédiatement après, tel qu'il se reflète dans le cœur d'Isolde. Elle prononce : « Tod geweihtes Haupt ! Tod geweihtes Herz ! (2) » en désignant Tristan du geste au mot « Haupt », et en se désignant elle-même au mot « Herz ». C'est, on le voit, la réduction de la phrase aux seuls mots essentiels et qui évoquent une image précise. Point d'articles, point d'adjectifs, point de prépositions, rien que ce qui est indispensable. Le poète n'est pas contraint, comme dans le drame parlé, à traîner les émotions en longueur, à les étendre, à les délayer, pour les expliquer ; tout au

(1) Elu pour moi, — perdu pour moi.

(2) « Tête vouée à la mort ! — Cœur voué à la mort ! » Mais dans le texte allemand il n'y a ni préposition, ni article. La traduction littérale serait : « Mort vouée tête ! — Mort voué cœur ! »

contraire, l'émotion toute-puissante force la parole à dire en aussi peu de mots que possible le peu que la parole peut exprimer. Et c'est précisément parce que ces phrases sont si sobres de paroles, qu'elles produisent dans le drame une impression si incomparable, si décisive. Mais si le poète n'était pas musicien, il ne pourrait pas les écrire ainsi, parce qu'alors on ne le comprendrait pas. Ici, au contraire, elles constituent « le point central du drame, d'où rayonne la lumière de l'expression dramatique », et il en est ainsi grâce au concours de la musique. Celle-ci s'efface d'abord devant la parole; nous voyons « la musique se plier insensiblement aux exigences du langage, sans être obligée de se taire elle-même complètement, et laisser le champ libre à la parole, sans cesser cependant de lui servir d'appui ». En effet, à ce moment, l'orchestre se tait presque complètement, et les paroles sont déclamées avec une expression si parfaitement simple, si dépourvue de toute recherche, qu'elles nous semblent plutôt parlées que chantées, et que nous entendons clairement chaque mot prononcé. Et cependant en ce moment, où la musique semble s'effacer pour laisser dominer la parole, c'est précisément là que la parole et la musique se sont embrassées l'une l'autre, c'est là le point précis où la pensée, qui aspire à se fixer dans une expression immédiate, et l'émotion, qui cherche à saisir une forme visible, individuelle, s'unissent et se fondent l'une dans l'autre! Car la musique avait discrètement suivi la simple déclamation de ces pa-

roles, et c'est cette mélodie qui lui fournit le thème musical sur lequel s'étage toute l'immense symphonie! « Le vers du poète, avec tout son contenu de pensée, se déverse pour ainsi dire devant nous dans un motif musical » (1).

Un autre moyen que possède la langue pour s'affirmer avec énergie, et agir tout à la fois sur l'entendement et sur l'émotion, c'est de recourir à des phrases nettement scandées d'allitérations. *Tristan et Isolde* nous en offre de nouveau l'exemple le plus frappant : c'est le « serment d'expiation » que Tristan prononce au premier acte, lorsqu'il prend des mains d'Isolde la coupe avec le poison.

« *Tr*istan's Ehre —
hoechste *Tr*eu' :
*Tr*istan's Elend —
kuehnster *Tr*otz.
*Tr*ug des Herzen's;
*Tr*aum der Ahnung :
ew'ger *Tr*auer
einz'ger *Tr*ost,
Vergessens guet'ger *Tr*ank!
Dich *tr*ink' ich sonder Wank » (2)

(1) So zu sagen vor unseren Augen ergiesst sich der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers in ein musikalisches Motiv. (IV, 231.) Il faut remarquer que ces paroles ont été écrites par Wagner, dans *Opéra et Drame* longtemps avant même qu'il eût conçu *Tristan et Isolde.*

(2) C'est l'honneur de Tristan,— sa foi imparjurée ! — Et son malheur : — sa folle audace ! — Mensonge du cœur; — rêve du pressentiment : — d'un deuil éternel — seule consolation, — doux breuvage d'oubli ! — je te bois sans regret ».

Dix fois l'allitération sur le son initial du nom Tristan résonne à nos oreilles; et sept images différentes évoquent à nos yeux l'âme, les souffrances et le sort du héros : fidélité, audace, mensonge, rêve, deuil, consolation, breuvage. Ce que le lecteur qui ne sait pas l'allemand peut difficilement s'imaginer, c'est la puissance de suggestion que possède l'allitération dans cette langue. Au lieu d'appuyer sur les syllabes de flexion, ainsi que le fait la rime finale, elle fait ressortir le radical des mots, et, au lieu d'une simple musique de voyelles, elle rattache les images les unes aux autres par ce qu'on pourrait appeler la rime des consonnes fondamentales. La langue en acquiert une énergie et un charme poétique sur lesquels j'attire l'attention du lecteur français, sans pouvoir me charger de les lui décrire.

Passons maintenant à des exemples de l'extrême contraire, à l'examen d'un cas où les paroles doivent être libérées de tout asservissement aux lois de la logique, et où la musique est seule capable de nous révéler le sens des mots. L'exemple le plus saisissant que nous puissions trouver, c'est celui que nous offrent les dernières paroles d'Isolde avant sa mort. C'est ici l'extase atteignant son expression ultime, et le poète a pu sans hésitation s'abandonner aux inspirations de cette extase. Les paroles ne sont plus qu'un dernier balbutiement de l'entendement avant qu'il ne se perde « dans l'haleine infinie de l'âme universelle » ; et moins le langage logique peut

suffire à exprimer ce qui se passe dans l'âme d'Isolde, plus au contraire le langage de la musique est en pouvoir de l'exprimer victorieusement. Je m'abstiens de citer et de traduire ce passage, parce que ce qui le caractérise c'est l'atténuation progressive du sens des phrases, et qu'il est impossible de rendre cette particularité en français. Comme cela est d'ailleurs le cas pour beaucoup d'autres passages de *Tristan et Isolde*, toute traduction, en rendant le texte bien plus précis, l'altère à tel point que l'intention poétique ne peut même plus être devinée. Ce dont on peut se rendre compte sans connaître l'allemand, c'est la façon dont ici « la musique se développe dans toute son ampleur », et dont elle domine la parole et les autres moyens d'expression. Elle devient en effet presque la seule interprète, à partir de ce moment suprême où le drame s'achève par la mort des deux amants. Elle contribue d'ailleurs elle-même dans une grande mesure à l'atténuation du sens logique des phrases, en nous empêchant par exemple, par le simple déploiement de sa force dynamique, de percevoir nettement certains mots, et en en défigurant d'autres, soit parce qu'elle fait appuyer longuement sur certaines syllabes, soit parce que sur d'autres elle fait exécuter à la voix tout un dessin de sons. Le langage n'est plus ici que pour « donner de la couleur à l'expression, produire un retentissement de mots (1) ».

(1) « Farbigen Ausdruck, zur nur toenenden Wortphrase. »

Un exemple tout aussi caractéristique, quoique très différent, de l'atténuation du sens logique des phrases, et de la persistance de la parole, qui arrive à ne plus guère servir que de véhicule à la voix humaine, c'est le premier chant de Brangaene au second acte, lorsqu'elle avertit les amants que la nuit va bientôt finir.

> « Einsam wachend
> in der Nacht,
> wem der Traum
> der Liebe lacht,
> hab' der Einen
> Ruf in Acht,
> die den Schlaefern
> Schlimmes ahnt,
> bange zum
> Erwachen mahnt » (1).

La structure de ces vers est telle que même si on les déclamait très distinctement, on ne les compren-

(1) Ce passage, tout comme celui dont j'ai parlé plus haut, est intraduisible, car si l'on altère toute la construction, comme l'ont fait certains traducteurs, pour que le texte français soit correct et intelligible, on sacrifie du même coup l'intention et l'impression poétiques. Voici cependant un mauvais mot à mot qui pourra donner une idée approchée du texte allemand aux lecteurs qui ignorent l'allemand: « Solitaire veillant — dans la nuit, — à qui le rêve — de l'amour rit, — faites à la seule — voix attention, — qui aux dormeurs — malheur prévoit, — inquiète au — réveil exhorte. » En allemand, la construction est correcte, mais très enchevêtrée et très obscure.

drait pas sans peine à une première audition. Or, l'actrice qui doit les dire est placée très loin, au fond de la scène, et reste invisible aux spectateurs ; de plus, la musique est écrite pour faire faire à la voix des tenues sans fin sur chaque syllabe, pendant que l'orchestre déploie toutes ses ressources. Aussi la voix fait-elle ici presque l'impression d'un cri de détresse inarticulé. Ce point est celui qui se trouve diamétralement opposé à cet autre où Isolde disait : « Élu pour moi, — perdu pour moi ! » — Car bien que souvent dans le drame wagnérien la musique règne absolument seule, ou que d'autres fois elle ne s'adjoigne que la vision pour préciser l'action, on ne peut cependant pas conclure de ces cas qu'ils soient l'opposition antithétique à la précision de la parole ; tandis qu'au contraire c'est bien cette opposition que manifeste le passage que je viens de signaler, puisqu'ici la langue — l'organe de l'entendement — contribue à l'expression dramatique, et qu'elle n'est cependant rien de plus que ce « cri de détresse » dont parle Wagner dans son *Beethoven*, et dont il dit « qu'il nous plonge dans cet état de rêve, grâce auquel l'autre monde s'ouvre devant nous, cet autre monde d'où nous parle le musicien (1). » Ici la voix humaine ne se fait entendre que pour que nous ressentions jusqu'au fond du cœur que la pa-

(1) « .... der uns in den traumartigen Zustand versetzt, in welchem uns jene andere Welt aufgeht, aus welcher der Musiker zu uns spricht. » (IX, 93.)

role s'est tue; elle est ce que Wagner a appelé quelque part « le silence sonore (1) ».

C'est à dessein que je me suis contenté d'apporter ici ces seuls exemples de cas extrêmes. Tout d'abord la place me manque pour traiter tout en détail ce sujet fort compliqué, et, de plus, ne m'étant proposé pour but dans ce volume que d'éveiller des idées et d'indiquer le chemin à suivre pour arriver à comprendre les intentions de Wagner, je crois que ce que j'ai dit doit suffire. Plus le lecteur méditera sur cette relation entre la parole et la musique dans le drame wagnérien, plus il pénétrera l'œuvre tout entière, et mieux il la comprendra. Car c'est là que s'accomplit ce qu'on pourrait appeler le « miracle », c'est dans ce domaine de l'union entre la parole et la musique que, tout en continuant à voir le monde dans lequel s'agite et vit l'être humain, nous pénétrons en même temps dans cet autre monde intérieur auquel nous aspirions. Nous voyons naître le poème dans le sein de la musique, ce qui ne nous empêche pas de reconnaître très clairement que Wagner a raison lorsqu'il affirme que la parole est la base indispensable de toute expression artistique, et notamment de la musique. L'une et l'autre s'imposent mutuellement des conditions, et par conséquent en subissent toutes deux l'une de l'autre, ce qui est la loi de toute unité organique et vivante. Je crois que nulle autre œuvre de Wagner n'est mieux

(1) « das laut erklingende Schweigen. »

faite que *Tristan et Isolde* pour nous initier à la compréhension de cette union organique de la parole et de la musique, car nulle autre ne présente au même degré, et dans un aussi petit espace, des exemples de toutes les combinaisons possibles. Je n'ai parlé ici que de cas extrêmes, mais il suffit d'un peu de travail pour trouver dans *Tristan et Isolde* tous les cas intermédiaires imaginables. Ainsi l'allitération, très marquée quelquefois, l'est aussi souvent beaucoup moins, et souvent enfin elle disparaît complètement. Il en est de même de la rime finale et de l'assonance. En y regardant de près, on verra que cette apparence extérieure de la phrase répond toujours strictement à son contenu; on s'apercevra par exemple que là où l'allitération est très marquée, c'est que la phrase est réduite aux seuls mots essentiels, aux mots-sommets, dont chacun doit frapper pour s'enfoncer dans l'esprit des spectateurs; tandis que plus le texte est riche en assonances et en rimes, et plus celles-ci deviennent pleines et sonores, plus la phrase perd en précision, et plus sa signification pour l'entendement devient vague et flottante. Et ce qu'il est le plus essentiel de constater, c'est que la musique est unie indissolublement à cette vie vibrante de la parole, qu'elle en suit toutes les pulsations, et qu'à elles deux elles forment, pourrait-on dire, comme les deux ventricules d'un même cœur. Quand on a bien compris cela, et bien saisi le jeu de cet organisme, alors on comprend aussi ce que Wagner entend

par cette *unité d'expression* qu'il exige comme première condition à la réalisation parfaite du drame.

*
* *

Dans la première partie de cette étude rapide sur *Tristan et Isolde*, j'ai essayé de montrer de quelle façon le poète peut s'assimiler un sujet et le réengendrer, afin de le rendre propre à être utilisé pour la nouvelle forme de drame qu'a voulu instituer Wagner ; et nous avons vu que le point essentiel est l'extension qu'il nous faut donner au sens de l'expression : « action dramatique ». Dans la seconde partie, j'ai tenté d'exposer comment la parole et la musique s'unissent et se fondent l'une dans l'autre, de manière à ne plus former qu'un organisme unique, le merveilleux « organe d'expression » qui, avec l'aide de la vision, révèle le drame ainsi conçu.

Dans les études que je vais consacrer aux trois œuvres suivantes, ce sera de nouveau de considérations analogues que nous nous occuperons.

Je m'efforcerai de grouper ce que j'ai à dire pour chaque drame, sous les mêmes titres que j'ai choisis pour cette étude de Tristan et Isolde : je traiterai d'abord de la conception générale du poème, de la manière dont la donnée première a été façonnée pour devenir apte à être accueillie par le drame « wagnérien » ; et j'examinerai en second lieu quelques-unes des questions complexes qui ont trait au rapport de la musique à la parole, rapport qui dans chacun de ces trois derniers drames se pré-

sente à nous sous un nouvel aspect. C'est ainsi que nous pourrons le mieux nous initier aux innombrables possibilités d'expression que recèle ce nouvel art, dans lequel « il y aura éternellement du nouveau à inventer ».

LES MAITRES-CHANTEURS

Nous avons étudié, à propos de *Tristan et Isolde*, la modification que la musique fait subir à l'essence de tout drame, c'est-à-dire à l'action, tant en ce qui concerne la conception poétique, qu'en ce qui concerne la mise en œuvre du drame sur la scène. Cette étude nous sera très utile pour nous initier à l'intelligence du drame qui va maintenant nous occuper : *les Maîtres-Chanteurs*. Le héros de l'œuvre, Hans Sachs, trouve souvent, il est vrai, au cours des événements qui remplissent cette pièce d'une vie si gaie et si bariolée, l'occasion de se manifester à nous par sa mimique et par ses paroles ; mais il n'en est pas moins certain que la véritable action, qui consiste en tout ce qui se passe au fond de l'âme de Hans Sachs, ne peut nous être révélée que par la musique. Le « vrai drame » dans *les Maîtres-Chanteurs*, le drame que le poète avait en vue, n'existe que dans la musique et par la musique.

Mais commençons par examiner le choix du sujet,

car ce choix apparaît à beaucoup de personnes comme quelque chose de déconcertant. Wagner nous avait dit : « Le poète-musicien ne peut aborder que des sujets d'un ordre purement humain, et dégagés de toute convention. » Et de cette phrase, beaucoup avaient conclu que le drame wagnérien ne pourrait traiter que le mythe et la légende. C'est là une erreur profonde, et je l'ai déjà signalée, mais *les Maîtres-Chanteurs* me fournissent une occasion excellente d'y revenir, et de montrer avec évidence qu'il y a là une erreur.

Le principe que Wagner entend établir dans cette phrase que nous venons de relire, c'est que le drame du poète-musicien ne peut se baser sur rien de conventionnel, qu'il s'agisse de conventions sociales ou d'autres. A ce drame, ce ne sont pas les conventions qui peuvent servir de pivot, comme cela est souvent le cas pour le drame parlé. Et c'est la nature même de la musique qui empêche qu'il en soit ainsi. Mais cela n'empêche pas que ce qui est d'ordre purement humain ne puisse et ne doive se retrouver partout et toujours ; c'est seulement affaire au poète de le mettre à nu. Et puisque l'amour de la convention est un des traits les plus ineffaçables de la nature humaine, il acquiert par là même la possibilité de trouver aussi sa place dans le drame. *Les Maîtres-Chanteurs* nous prouvent que telle était bien la façon de voir de Wagner. Ils nous montrent quelle humanité profonde, quelle vie intense, bonne ou mauvaise, nous pouvons découvrir là même où nous serions

peut-être le moins tentés de la soupçonner : dans la petite bourgeoisie d'une petite ville de province. Et c'est dans ce milieu que Wagner a fait se dérouler les événements d'un drame, qui est une œuvre vraiment sublime, une tragédie dans le sens le plus élevé du mot. Voilà un nouveau miracle de la musique et de l'art, un miracle qu'un poète-musicien pouvait seul accomplir. Autrefois, en effet, le poète dramatique était presque forcé de choisir les cours des rois comme lieu d'action pour ses personnages, ou, tout au moins, de ne prendre comme héros que des puissants de la terre, car c'était le seul moyen de donner de la couleur au poème et de manifester l'âme des personnages dans des événements qui présentassent un intérêt suffisant. Et si, par hasard, un être de naissance vulgaire vient à jouer un rôle prépondérant dans l'un de ces drames, c'est presque toujours uniquement parce qu'il s'élève au-dessus de sa condition première et qu'il arrive à prendre une part considérable aux affaires de l'État. Wagner, au contraire, dans *les Maîtres-Chanteurs*, ne quitte pas un seul instant l'étroit domaine de la vie des petites gens, et il n'en réussit pas moins à créer un caractère vraiment sublime, un des caractères les plus admirables qui aient jamais paru sur la scène. Et si nous prenons un si puissant intérêt au cordonnier nurembergeois Hans Sachs, ce n'est pas qu'il soit en rien mêlé à de grands et tragiques événements, car justement chez lui l'action tout entière est purement intérieure. Ce

qui caractérise Hans Sachs, c'est la grandeur d'âme. Dans *les Maîtres-Chanteurs* nous assistons à la dernière grande victoire qu'il remporte sur lui-même : le renoncement courageux, conscient et fier; et ce simple ouvrier nous apparaît aussi imposant et aussi grand que n'importe quel glorieux héros. Parmi les figures d'hommes qu'a créées Wagner, aucune ne surpasse celle de Hans Sachs, et peut-être même aucune ne l'égale, car Hans triomphe de l'amertume elle-même, et, comme l'a dit Wagner, « son âme, calmée et apaisée, atteint la sérénité suprême d'une douce et suave résignation » (1). — Parallèlement à cette action tout intérieure s'agite tout un monde affairé et enjoué; le peuple devine la grandeur de Sachs et la salue avec enthousiasme, mais comment pourrait-il se rendre compte de ce qui se passe dans cette âme? Et même parmi les êtres qui forment son entourage, pas un ne peut se douter de la lutte intérieure que soutient cet homme, ni de son héroïque grandeur. Quelques-uns ont pour lui de l'antipathie, d'autres plus ou moins de sympathie, certains l'admirent et l'aiment, mais il n'en reste pas moins isolé, tout-à-fait seul, comme le reste toujours tout homme vraiment supérieur. Une jeune et innocente vierge, Eva, est l'unique personne qui ait parfois comme l'intuition de ce qu'il peut

(1) « beruhigt und beschwichtigt erreicht es die aeusserste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation » (*Fragmente*, p. 105.)

être. Comme si un éclair soudain jetait pour elle une lumière éphémère sur le monde invisible, elle semble voir jusqu'au fond du cœur du grand solitaire, et elle pousse alors un cri d'angoisse et de douleur, mais cette impression est vite oubliée, et, ainsi que le veut la nature, elle retourne « s'enivrer au soleil de son radieux bonheur » (1).

La véritable action du drame étant tout intérieure, c'est la musique presque seule qui nous la révèle, avec le puissant concours, il est vrai, de la vision. Hans Sachs ne parle de lui-même qu'une seule fois, et encore très brièvement. C'est dans le quintette du troisième acte, au moment où tous les autres personnages sont ivres de leur bonheur :

« Vor dem Kinde lieblich hehr,
mocht' ich gern wohl singen;
doch des Herzens suess Beschwer
galt es zu bezwingen.
es war ein schoener Abendtraum;
dran zu deuten wag' ich kaum. » (2)

Même dans les deux grands monologues qui nous révèlent l'âme profonde et contemplative de Sachs, nous n'entendons pas une parole qui nous dise sa propre plainte. Par contre, la musique ne cesse de nous la dire, et de la façon la plus émouvante. Ainsi,

(1) Paroles d'Eva, au troisième acte des *Maîtres-Chanteurs*.

(2) « Devant l'enfant exquise et pure — j'aurais voulu chanter. — Mais la douce plainte de mon cœur, — il fallait l'étouffer. — Ce fut un beau rêve du soir ; — et j'ose à peine y repenser. »

par exemple, au premier acte : lorsque Sachs prend la défense de Walter contre les Maîtres ; au second acte : pendant son dialogue avec Éva et l'accompagnement du « Schusterlied » ; puis, les émotions que fait naître dans le cœur silencieux de Sachs cette belle nuit de la Saint-Jean, et qu'on sent s'exhaler pleinement de l'orchestre ; enfin, par dessus tout, l'introduction si pathétique du troisième acte, ainsi que les scènes qui suivent entre Sachs et Éva. Le fait est que ce qui se passe ici, le « vrai drame », c'est quelque chose qui est à peine concevable à l'entendement, et qui échappe à la parole. Car ce n'est pas dans des actions d'éclat que se révèle la grandeur d'âme de Hans Sachs, mais bien dans les faits insignifiants de la vie quotidienne. Et cette lutte intérieure, le renoncement à la main d'Éva, au dernier bonheur que la vie pouvait lui offrir, ce n'est pas une de ces luttes où l'âme est déchirée par l'assaut de l'homme extérieur, de l'homme sensuel, contre l'homme intérieur : — non, un homme tel que Sachs ne pouvait avoir un seul instant l'idée d'arracher ou même seulement de disputer la jeune fille à son amant ; et la lutte qu'il soutient est une lutte toute intérieure, *contre sa propre douleur*. Voilà le conflit tragique, voilà les profondeurs du cœur humain dans lesquelles nous conduit le drame wagnérien ; et, — comme plus tard dans *Parsifal*, — la lutte aboutit non pas à la chute du héros, mais à sa victoire. « Son âme atteint la sérénité suprême d'une douce et suave résignation. » « Erloesung dem Erloeser ! »

Tel est le drame des *Maîtres-Chanteurs*. Comment une telle action aurait-elle pu être rendue sensible autrement que par la musique? Un homme comme Hans Sachs est nécessairement un isolé, il n'y a donc personne autour de lui qui puisse nous l'expliquer; et, d'autre part, un Hans Sachs qui aurait à s'analyser lui-même et à s'attendrir sur son sort et sur les perfections de son âme, ne serait plus Hans Sachs. Donc, la musique seule pouvait exprimer cette action. Et cependant il est clair que la musique elle-même n'aurait pu le faire sans le secours de la parole et de la vision.

Une chose très frappante dans ce drame, c'est que le conflit dramatique conduise non pas à la chute du héros, mais à sa *victoire*. Et qu'un tel dénouement soit possible, c'est un des plus grands résultats acquis par le drame wagnérien, résultat qui est dû à la nature même de la musique, en tant que la musique est l'organe de l'homme intérieur.

Avant même que Wagner eût écrit la première œuvre de sa seconde période, il avait déjà reconnu cette nouvelle possibilité, et il avait tenté de lui donner corps dans une esquisse de drame, intitulée : *les Vainqueurs*. Ce poème, dont le cadre était emprunté aux légendes bouddhiques, peut être résumé ainsi : vers la rédemption, par le renoncement. Toute chute tragique, c'est-à-dire la chute de tout vrai héros, a pour véritable cause immédiate un conflit intérieur. Le conflit extérieur n'en est qu'un symptôme. La lutte a lieu entre l'homme extérieur, doué

d'un sensualisme puissant, et l'homme intérieur, doué d'une sensibilité et d'un degré de conscience exceptionnels. L'antinomie entre ces deux côtés de la nature existe chez tous les êtres, au moins à l'état latent, mais pour ceux chez qui cette contradiction s'exaspère jusqu'au point de devenir un conflit aigu et tragique, il n'y a que deux issues possibles : l'anéantissement de l'homme extérieur dans la mort, ou bien sa sujétion à l'homme intérieur, resté vainqueur.

Le drame parlé ne pouvait représenter que le premier cas ; la tragédie aboutissait nécessairement à l'anéantissement du héros, à sa mort. Car le triomphe de l'homme sur le monde est un acte d'abnégation, de renoncement, de sainteté, et ce qui se passe ici ne laisse à peu près plus rien à dire ni à représenter aux yeux, rien pour l'entendement ni pour la vue ; et sans la musique, le poète ne possède aucun moyen de rendre sensible cette action. Par contre, le drame tel que le conçoit Wagner est capable de nous montrer sur la scène le point le plus sublime auquel l'homme puisse parvenir, le moment de la « victoire ». *Les Maîtres-Chanteurs* en sont le premier exemple.

Or, cette grande et belle « action » invisible, qui est en elle-même indépendante de toute limitation d'époque, de pays, de milieu, etc., se déroule au milieu d'un monde de petites gens, où chacun est tout affairé et occupé à poursuivre avec énergie ses propres petits intérêts personnels.

— « Wahn, Wahn !
Ueberall Wahn ! » — (1).

s'écrie Hans Sachs en le constatant. Dans ce milieu, l'égoïsme effréné ne connaît d'autres limites que celles qui lui sont imposées de tous côtés par les *conventions*. C'est ainsi du moins que l'âme sage et bienveillante de Hans Sachs entend les conventions. Mais toute convention est chose essentiellement arbitraire, et, comme le trait distinctif de toute vraie originalité, de tout génie, est la nécessité innée de se développer dans le sens déterminé par cette originalité même, et de s'exprimer de la façon qu'exige ce génie, et non d'une autre façon, il arrivera toujours que les barrières dressées par les conventions contre l'égoïsme général viendront arrêter l'essor de l'originalité et poser des entraves au génie; et c'est là que la convention devient odieuse. Une convention n'a évidemment de raison d'être que dans des conditions strictement déterminées, et pour un temps et un lieu particuliers, tandis que ce que Wagner appelle « le fond purement humain », est ce qui constitue l'essence même de l'humanité, ce qui plane au-dessus des différences superficielles de temps, de lieu, de climat, au-dessus des conditions historiques ou autres, en un mot ce qui procède directement de

(1) Ces paroles de Hans Sachs sont difficilement traduisibles en français. — Le sens approximatif est : « Illusion, illusion ! — Partout illusion ! »

la source divine. Si donc les conventions, au lieu de se contenter de mettre un frein aux excès de l'égoïsme dans la lutte des intérêts, se dressent devant les phénomènes d'ordre purement humain pour les empêcher de se manifester, elles ne peuvent plus nous paraître qu'odieuses ou ridicules.

Le drame parlé prenait très souvent les conventions comme base de toute l'action, ou bien il en faisait le roc contre lequel venait se briser le héros. Le poète-musicien ne saurait faire de même, parce que la musique n'est pas en état d'exprimer une apparence fortuite, une convention spéciale. Mais — et je prie d'avance qu'on m'excuse pour l'aspect paradoxal de ma phrase, — il y a une chose que peut cependant très bien faire le poète-musicien : c'est de montrer tout ce qu'il y a de purement humain dans le fait même de la convention. L'amour de la convention, en effet, comme par exemple le besoin de formuler des lois sur tout, sur la morale, l'art, etc., — lois qui, par leur origine, ne peuvent avoir qu'une valeur relative, mais que nous nous plaisons à qualifier de divines, d'éternelles, d'immuables, — tout cela, qui établit une constante confusion entre la forme passagère et le contenu éternel, provient d'une disposition profonde de notre nature et universellement humaine. Et c'est précisément ce fond purement humain dans toute convention, c'est-à-dire, si je puis m'exprimer ainsi, la négation que chaque convention recèle en elle-même, c'est cela que *les Maîtres-Chanteurs* nous présentent. C'est pourquoi ici

les conventions ne nous paraissent pas cruelles, mais seulement risibles. Notre rire met à nu leur nullité; le comique nous libère d'elles, et ainsi il justifie leur présence dans le drame du poète-musicien.

L'ensemble du drame conduit le spectateur à une conviction semblable à celle qui s'est formée dans l'âme de Hans Sachs. Sachs ne condamne pas les conventions avec amertume, mais il voit par delà, et il sait reconnaître en tout le fond purement humain, juger de la valeur réelle de chaque chose, sans se laisser leurrer par les apparences. Et lui-même, il est tellement au-dessus de tout ce qui l'entoure, que cela peut lui devenir tout à fait indifférent de se conformer aux lois et aux conventions de son monde, ou de s'y soustraire. Il choisit toutefois de s'y conformer, car ce n'est qu'ainsi qu'il peut faire du bien. En considérant les choses sous ce jour, nous arrivons à comprendre que la vraie raison dramatique qui a fait introduire tout ce monde de conventions dans *les Maîtres-Chanteurs*, c'est de nouveau le seul souci de nous faire pénétrer plus profondément dans la grande âme du héros. Car après que nous avons tant ri de ces excellents « Meister », Sachs nous exhorte dans ses dernières paroles « à ne point mépriser les maîtres, et à honorer leur art ! » C'est que Sachs voit ici plus loin que l'apparence : dans cet art baroque et rebutant des bourgeois pédants, il reconnaît encore la saine origine populaire et le fond d'humanité; il comprend que dans le désarroi général de la poésie et de l'art allemands vers la fin du XV^{e} siè-

cle, ce sont encore ces braves gens, malgré toute l'absurdité des conventions auxquelles ils se soumettent, qui ont sauvé ce qui formait l'essence de l'âme germanique. Et c'est pourquoi, parlant au peuple rassemblé pour la fête de la Saint-Jean, il lui dit ces paroles : « Si nous honorons et encourageons les efforts des maîtres allemands, l'empire peut crouler, nous n'en conserverons pas moins le saint art allemand. » Ce drame des *Maîtres-Chanteurs*, on le voit, finit par l'apothéose de tout ce qu'il y a en art de purement humain, débarrassé des entraves apportées par les coutumes et les conventions, et des difformités qui s'ensuivent.

Après avoir justifié l'introduction des conventions et de l'élément comique dans le drame des *Maîtres-Chanteurs*, il est utile de s'arrêter encore un instant à examiner cet élément comique. Nous constaterons alors que, par cette œuvre des *Maîtres-Chanteurs*, Wagner a ouvert tout un champ nouveau à la comédie.

Le penseur qui a jeté le plus de lumière sur la nature du comique en général, et sur tous les genres qui le font naître ainsi que le rire, c'est-à-dire sur la bouffonnerie, l'humour, l'ironie, l'esprit, etc., c'est Schopenhauer (1). Je renvoie le lecteur à cette théorie lumineuse qu'il en a faite, et je me contente ici de lui emprunter cette constatation, que « le rire n'éclate jamais qu'à la constatation soudaine d'une dis-

(1) Voir la traduction Burdeau, tome I, p. 64 et suiv.; tom. II, p. 225 et suiv.

proportion ou d'un manque absolu de rapport entre un concept et les objets réels suggérés, de quelque façon que ce soit, par ce concept; et il n'est autre chose que l'expression de ce contraste » (1). Et c'est bien là, en effet, l'origine du comique, dans la constatation d'un état de *non-convenance* (on dit en allemand : *Inkongruenz)* entre une pensée logique et un objet perçu par les sens ou par l'imagination. Qui ne voit alors qu'avec le drame wagnérien une source nouvelle de comique nous est ouverte : la disproportion ou le manque de rapport entre tout ce qui est d'ordre purement humain et ce qui n'est que conventionnel, entre ce qui est « éternellement naturel », dirai-je pour me servir d'une expression qu'affectionnait Wagner, et ce qui est accidentel ou artificiel? Dans les comédies vraiment géniales d'un Aristophane, d'un Shakespeare, d'un Molière, nous constatons souvent la tendance qu'ont ces grands poètes à concevoir et à présenter le ridicule sous ce jour, ce qui est évidemment la manière la plus élevée de le comprendre. Mais il n'en reste pas moins évident que dans le drame parlé on ne peut guère faire davantage qu'opposer à une convention étroite une convention plus large. Par contre,

(1) Das Lachen entsteht jedesmal aus nichts Anderem als aus der ploetzlich wahrgenommenen Inkongruenz zwischen einem Begriff und den realen Objekten, die durch ihn, in irgend einer Beziehung, gedacht worden waren, und es ist selbst eben nur der Ausdruck dieser Inkongruenz. (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, I, p. 70.)

dans la nouvelle forme de drame, où la musique nous met en relation directe avec la base invisible de toutes choses, avec le monde intérieur, immuable et éternel, nous apercevons immédiatement la futilité de tout ce qui n'est que convention, car nous pouvons embrasser d'un seul coup d'œil l'abîme infini qui sépare tout ce qui est d'ordre purement humain de ce qui n'est que convention et qu'arbitraire. C'est peut-être là le comique le plus haut et le plus achevé auquel le drame puisse atteindre.

Dans *le Banquet*, de Platon, l'auteur fait dire par Socrate à Aristophane que le vrai poète tragique doit nécessairement être aussi le meilleur auteur comique. Je pense que cette opinion repose sur une façon de concevoir le comique, se rapprochant de celle qui peut atteindre sa pleine expression dans le drame du poète-musicien. Une chose très frappante, c'est que cette opinion se trouve justement confirmée par le cas des deux plus grands génies dramatiques de race germanique : Shakespeare et Wagner. Et peut-être leur parenté ne se révèle-t-elle nulle part aussi clairement que là, dans leur façon de traiter le comique. Mais précisément à ce sujet notre ignorance générale de la vraie nature du drame wagnérien est la cause de malentendus qu'il importe de dissiper.

Le poème des *Maîtres-Chanteurs* rappelle Shakespeare, dit-on, et c'est là une remarque qui a été faite très souvent, mais ce n'est encore qu'une remarque superficielle et ne conduisant à aucune pensée nou-

velle. Qu'un critique hargneux vienne à objecter que ce poème ne peut vraiment être comparé à ceux de Shakespeare, il nous faudra bien lui donner raison, et nous ne serons pas plus avancés qu'auparavant. Non, ce qu'il faut comprendre, c'est que la vraie parenté avec Shakespeare n'existe que lorsque l'œuvre est considérée dans son intégrité : poème *et musique*. Car c'est la musique qui exprime et révèle tout le côté purement humain du drame, c'est-à-dire toute la partie avec laquelle doit contraster l'enchevêtrement des mesquines intrigues. Le vrai comique dans *les Maîtres-Chanteurs* n'est pas dans les faits et gestes de Beckmesser, David, et autres personnages, pas plus que le vrai drame n'est dans le roman d'amour entre Eva et Walther : ce n'est que lorsque l'âme admirable de Hans Sachs se dresse devant notre âme que le drame apparaît, et que nous pouvons ainsi ressentir la disproportion *(Inkongruenz)* qu'il y a entre cette âme et le monde qui l'entoure, — et ce n'est qu'alors que le comique existe, tel que le poète l'a conçu.

*
* *

Passons maintenant à la musique. Pour ce qui est du rapport entre le son et la parole, je prie le lecteur de se rappeler ce que j'ai dit à ce propos en parlant de *Tristan et Isolde;* le principe reste le même. Je me contenterai, ici, de traiter un seul et unique sujet qui frappe les yeux dans *les Maîtres-Chanteurs* plus que dans n'importe quel autre drame

de Wagner, et qui nous initiera à un côté très important de la technique de la nouvelle forme de drame.

Puisque dans *les Maîtres-Chanteurs* la convention occupe une place considérable, et puisque, d'un autre côté (comme nous l'avons vu au chapitre II), il n'existe aucun rapport direct et nécessaire entre la musique et les formes conventionnelles, une question va se poser inévitablement, — et c'est là où j'en voulais venir : — comment sera-t-il possible que la musique ne retombe pas dans l'arbitraire et le vide dont le drame wagnérien a justement pour but de la sauver? Et s'il faut qu'au milieu de ce jeu arbitraire des sons, l'âme de Hans Sachs nous soit parfois dévoilée par l'orchestre, quelle impression cela nous produira-t-il lorsque, subitement, elle se manifestera à nous? Au premier abord ce problème semble insoluble. Si le poète-musicien Wagner l'a cependant résolu, c'est que pour lui le problème n'a jamais existé tel qu'il se présente à nous après coup. Ici, nous voyons le génie à l'œuvre.

Si Wagner était mort en ne nous laissant que le poème seul des *Maîtres-Chanteurs*, nous n'aurions jamais pu soupçonner ce que l'œuvre complète peut seule nous révéler. L'œuvre complète, en effet, peut seule nous montrer que le vrai drame est tout intérieur, qu'il se fond en musique, et que la musique, loin de constituer une difficulté, est au contraire l'atmosphère qui entoure et pénètre l'œuvre tout entière, et qui en fait l'unité. C'est que pour le poète-

musicien, l'âme de Hans Sachs, ou, en d'autres mots, la musique, fut justement le point de départ du drame. C'est de là que tout provient, et c'est là aussi où tout aboutit ; c'est de là enfin que rayonne la lumière qui doit transfigurer toutes les apparences vaines et fugitives. Il s'ensuit que la musique paraît souvent se jouer des héros secondaires du drame, se jouer de leurs discours et de leurs gestes. Et c'est en effet ce qu'elle fait. Que pourrait-elle faire autre chose ? Mais ce n'est pas la musique qui est arbitraire et accidentelle ; ce n'est pas elle qui a été ajoutée après coup, sans être nécessaire : ce sont au contraire les conventions, les préjugés, les disputes, les rires, les fêtes, et toute la vie des bons bourgeois de Nuremberg, qui sont arbitraires et accidentels. La symphonie, par contre, est d'une unité si parfaite, si merveilleuse, qu'elle constitue un prodige unique dans l'histoire de l'art, et que les musiciens les plus hostiles à Wagner sont eux-mêmes forcés de l'admirer. Mais ce que ces musiciens ne comprennent pas, c'est que cette unité de composition qui les stupéfie, est la conséquence directe de l'unité qu'il y a dans le véritable drame ; car de même que toute l'action n'a de sens que par rapport à Hans Sachs, de même toute la musique du drame ne doit son origine, sa forme, et son sens, qu'à la façon dont l'âme de Sachs conçoit le monde qui l'entoure, à sa large sympathie, à sa noblesse de cœur, à sa gaieté, à sa philosophie...

Pour mieux faire ressortir l'unité de cette énorme

partition, on a été jusqu'à prétendre qu'elle provient tout entière d'un thème unique. J'avoue ne pas avoir la curiosité, ni surtout la patience qu'il faudrait pour contrôler l'exactitude de cette assertion. Et d'ailleurs il n'est aucunement nécessaire de le faire, car il suffit que nous ayons aperçu le point de vue où s'est placé le poète, et que nous ayons compris la simplicité et l'unité sévère de sa conception dramatique. Tout le reste en provient. C'est d'elle, on ne saurait trop le répéter, que découle l'unité de la symphonie et son admirable clarté. C'est du centre même de l'action dramatique, c'est-à-dire de la grande âme de Hans Sachs qui embrasse tout et comprend tout, que la musique se déverse sur tout, même sur les choses mesquines et triviales ; et c'est à cette source d'où elle provient qu'elle doit la vertu d'idéaliser, pour ainsi dire, la vie bourgeoise quotidienne, et de nous révéler partout et en toutes choses le fond « purement humain ».

On a quelquefois affirmé que *les Maîtres-Chanteurs* se rapprochaient, plus que les autres œuvres suivantes de Wagner, de la forme de l'opéra. C'est là une observation toute superficielle et fausse, car nulle part, au contraire, on ne peut mieux constater que dans cette œuvre des *Maîtres-Chanteurs* quel abîme sépare le drame wagnérien de l'opéra. Le grand trait distinctif entre l'un et l'autre, nous l'avons vu, c'est la position de la musique dans l'œuvre. S'agit-il de l'opéra : nous avons une série de morceaux de musique indépendants l'un de l'autre, ou

qui sont tout au plus quelquefois artificiellement reliés entre eux par le retour de certaines mélodies ou par d'autres artifices, mais qui ne constituent l'ensemble d'une œuvre et ne tirent leur semblant d'unité, que du fait d'avoir été rapportés à une série parallèle d'événements, qui, eux, se développent ou doivent se développer, suivant une suite logique. Dans le drame wagnérien, au contraire, et dans le drame des *Maîtres-Chanteurs*, plus visiblement sinon plus profondément que dans les autres, la musique forme le centre de l'œuvre ; c'est elle qui exprime tout ce qui est essentiel, ce qui est éternel, dans l'idée dramatique; c'est elle, comme dit Schopenhauer, « qui donne l'âme au corps » ; et c'est cette âme qui enveloppe ensuite tout le reste et qui infuse aux plus petites choses une vie intense.

Le point de départ du poète est l'âme de Hans Sachs. L'émotion si complexe et cependant très individuelle que le poète ressent en contemplant cette personnalité, et qu'il désire nous communiquer, se cristallise en une *unité musicale ;* celle-ci nous révèle l'âme de l'homme que nos yeux et notre entendement perçoivent sur la scène ; et, par là, cette unité musicale, sans rien perdre de ce qui fait son essence, devient une partie animée du drame, et nous révèle toutes les émotions de l'âme invisible. Mais comme ce qui se passe dans l'âme invisible est indissolublement lié aux événements extérieurs et visibles, la musique acquiert par ce fait le pouvoir de s'étendre sur tout le monde visible. Une liaison organique

s'établit entre les sons, d'un côté, et les paroles, les gestes, les événements, de l'autre côté. Le poète peut donc ainsi investir de musique des choses qui, par tout autre procédé, n'auraient jamais pu en recevoir qu'artificieusement et artificiellement.

La suprématie de la musique, et l'intime liaison organique qui s'ensuit entre les différents modes d'expression qui concourent au drame, voilà ce qui distingue nettement de l'opéra le drame wagnérien, et ce qui lui donne le caractère d'un art nouveau. L'étude des *Maîtres-Chanteurs* est particulièrement utile pour le reconnaître.

*
* *

Qu'on me permette maintenant de résumer brièvement les réflexions que j'ai essayé de suggérer au lecteur au courant de cette étude sur *les Maîtres-Chanteurs*.

I.—Il est possible de trouver dans tous les domaines des sujets de drame « d'ordre purement humain ». Les limites que se tracera le poète-musicien ne concernent que ce qui doit être présenté comme étant l'essence et le fond même du drame, mais elles ne concernent nullement sa forme extérieure.

II. — Plus encore que dans *Tristan et Isolde*, la véritable action, dans *les Maîtres-Chanteurs*, est uniquement intérieure. Les événements extérieurs fournissent à l'âme l'occasion de montrer comment elle influe sur la pensée et les actes dans tel ou tel cas donné; mais la musique seule nous révèle ce qu'est

l'âme et ce qui se passe en elle, c'est-à-dire le vrai drame.

III. — Dans l'âme de Hans Sachs la lutte aboutit à une victoire. Et qu'un conflit tragique puisse se terminer par la victoire de l'homme intérieur, au lieu de conduire à l'anéantissement et à la mort, c'est là un progrès dû au drame wagnérien.

IV.—Les conventions elles-mêmes peuvent fournir au drame des éléments « d'ordre purement humain ».

V.—La disproportion ou le manque absolu de rapport (*Inkongruenz*) entre le fond de pure humanité que nous révèle la musique, et les conventions, de quelque ordre que ce soit, ouvre au comique un domaine nouveau.

VI. — La musique est l'atmosphère dans laquelle l'action puise sa vie. C'est dans la musique que l'idée dramatique trouve son expression la plus haute, c'est donc elle qui constitue par excellence l'unité de l'œuvre.

VII. — La musique exprime l'âme des principaux personnages. En le faisant, elle idéalise tout l'entourage que leur donne le hasard; et ce n'est pas là un procédé arbitraire, puisqu'en nous montrant tous les événements et tous les phénomènes reflétés dans l'âme de ces personnages, elle ne fait que rester plus complètement sur le domaine de la seule véritable action dramatique.

VIII.—Ces diverses considérations nous montrent que la merveilleuse unité de structure des partitions

de Wagner, y compris l'emploi de ce qu'on appelle les motifs fondamentaux, n'est nullement l'expression d'un formalisme musical, mais bien la conséquence directe de l'unité poétique et dramatique de l'action, telle que l'artiste l'a tout d'abord conçue.

IX. — Enfin tout ce qui précède nous fournit la preuve irréfutable qu'il n'y a aucune espèce de parenté entre le drame wagnérien et l'opéra; et, si l'on tient à les rapprocher, le seul résultat que pourra avoir la comparaison, ce sera de montrer que l'un est en tout, et toujours, tout juste le contraire de l'autre.

L'ANNEAU DU NIBELUNG

Richard Wagner a entrepris à deux reprises différentes de traiter sous forme de drame le cycle légendaire des *Eddas ;* la première fois, avant la crise qu'il traversa en l'année 1848 ; la seconde fois, après l'achèvement de ses œuvres théoriques fondamentales, en 1852. La comparaison de ces deux travaux sur le sujet des *Eddas* peut nous être d'un secours très grand, tant pour nous faire mieux connaître d'une façon générale ce qu'est la nouvelle forme de drame instituée par Wagner, que pour nous faire découvrir plus nettement quel est le vrai drame dans la seconde rédaction : *l'Anneau du Nibelung.*

On trouve la première version de Wagner sur le sujet des *Eddas* dans le second volume de ses écrits, où elle figure sous ce titre : « *le Mythe des Nibelungs*, esquisse d'un drame ». Cette première version embrasse identiquement la même série d'événements que *l'Anneau du Nibelung.* Elle commence par le vol

de l'or dont Albérich forge l'anneau magique, et elle finit par la mort de Siegfried et de Bruennhilde. Et cependant les deux œuvres sont absolument différentes l'une de l'autre. La première esquisse n'est en somme qu'un essai, fort habile d'ailleurs, de mettre à la scène le mythe des Nibelungs, mais tel que les *Eddas* nous l'ont transmis. Dans la seconde version, au contraire, le mythe ancien ne nous est plus présenté tel quel : le cadre extérieur du poème peut rester sensiblement le même, mais la véritable action a été reportée toute entière à l'intérieur. Nous avons déjà constaté l'emploi du même procédé quand il s'est agi de transporter à la scène les sujets de *Tristan et Isolde* et des *Maîtres-Chanteurs ;* et nous avons d'ailleurs vu précédemment que c'est là la condition fondamentale qu'exige la nouvelle forme de drame.

Ce second poème n'a de commun avec la première esquisse, et avec les vieilles légendes, que le cadre général, et il forme donc une œuvre entièrement nouvelle. Pour qu'on s'en convainque facilement, je vais, sans m'arrêter cependant aux détails, mentionner un à un au moins les points essentiels par lesquels les deux versions diffèrent l'une de l'autre.

I. — Nulle part, dans la première version, il n'est question d'une « malédiction de l'amour ». Or, d'après les propres paroles de Wagner, « le motif d'où découle tout le drame, jusques et y compris la mort de Siegfried, c'est cette pensée, que celui-là seul qui renonce à l'amour acquerra tout pouvoir sur

l'or ». Quelle différence plus considérable pourrait-il y avoir puisque celle-ci est à la base même du drame, et que ce qui fait le fond de *l'Anneau du Nibelung*, n'est même pas indiqué dans la première esquisse ?

II. — Une conséquence forcée de cette différence à la base même du drame, c'est que dans la première esquisse le « conflit entre l'amour et l'or » ne peut pas se présenter. Aussi nous ne trouvons dans ce premier travail aucune des scènes dans lesquelles ce conflit se manifeste. Nous ne trouverons pas par exemple, la lutte engagée à propos de Freia : dès le début, c'est le Trésor que réclament les Géants ; Fafner ne tue pas Fasolt ; ils vivent tranquillement tous les deux en faisant garder le trésor par un dragon. De même, dans *le Crépuscule des Dieux*, Waltraute ne viendra pas supplier Bruennhilde de rendre l'anneau aux Filles du Rhin.

III. — Dans cette première esquisse, Wotan est souvent invoqué, c'est vrai, mais il l'est uniquement comme chef des Dieux, il n'est nullement un personnage principal dans l'action. Dans ce premier poème, Wagner parle généralement de l'ensemble des Dieux, comme il parle de l'ensemble des Nains ou Nibelungs, et des Géants. Par conséquent, nous ne rencontrerons là aucune des grandes scènes de Wotan, que nous trouvons dans *l'Anneau du Nibelung* : Wotan et Mime, Wotan et Alberich, Wotan et Bruennhilde (*la Walkyrie*, 2e acte), Wotan et Erda, Wotan et Siegfried. L'unique exception est la scène de Wotan et Bruennhilde qui clôt le dernier acte de

la Walkyrie: la punition de Bruennhilde. Quant aux scènes des Nornes et de Waltraute, où il n'est question que de Wotan, dans *l'Anneau du Nibelung*, ce sont de simples récits dans la première version.

IV. — La « faute des Dieux », dans la première esquisse, c'est qu'en volant l'anneau « ils ont enterré la liberté, l'âme des Nibelungs, sous le ventre de l'oisif dragon. Ils ont dérobé sa puissance à Alberich, sans que ce soit pour atteindre un but élevé, et Alberich a donc raison lorsqu'il les accable de ses reproches » (II. 205.)

V.— Lorsque la mort de Siegfried et la restitution de l'Anneau aux Filles du Rhin ont expié cette faute, les Dieux sont réintégrés dans leur ancienne situation de maîtres du monde, et un chœur entonne les louanges de Wotan : « Règne seul, ô père, ô roi tout-puissant ».

VI.— Dans une apothéose, Bruennhilde, redevenue Walkyrie, traverse les cieux pour conduire Siegfried aux Dieux, de qui elle proclame « la puissance éternelle », pendant qu'elle promet à Siegfried « des délices sans fin ». Et, en même temps, Alberich et les Nibelungs redeviennent heureux, affranchis du joug de l'Anneau, qui retourne enchanter à jamais les Filles du Rhin. — Dans la seconde version, au contraire, la mort de Siegfried sert « à faire voir à une femme la lumière éternelle », à lui enseigner « ce qui est bon au Dieu ». Bruennhilde lance de sa main « le feu dans le burg resplendissant de la Walhalla »... « Repose, repose, ô Dieu! » Et elle-même,

Wotan-femme, « ferme derrière elle les portes grandes ouvertes de l'éternel Devenir, pour entrer dans le très saint pays de son choix, dans le pays où l'on ne connaît plus ni désir ni illusion... »

*
* *

Après avoir indiqué les différences fondamentales qui font de ces deux drames si semblables en apparence, deux œuvres cependant absolument distinctes, il est inutile d'insister sur les nombreux détails qui viennent accentuer encore ces différences, et dont quelques-uns sont aussi très caractéristiques, tels que le fait, pour Siegmund, d'avoir une femme, et, pour Siegfried, de tuer Hunding, au lieu que ce soit Siegmund qui le tue ; pour Siegfried encore, de forger son épée « sous la direction » de Mime ! etc., etc.

On voit que la première version porte clairement l'empreinte de la période où Wagner n'avait pas encore reconnu la vraie nature de la nouvelle forme de drame, ni la manière dont le poète doit y envisager son rôle. Certes, c'était déjà une œuvre de génie d'avoir su condenser en un drame clair et intéressant tout ce fouillis de vieux mythes, mais il faut bien reconnaître pourtant que cette œuvre répond moins encore aux conditions essentielles du drame wagnérien, que ne le faisait déjà par exemple *Tannhæuser*. S'il n'avait pas eu fait cette première esquisse, Wagner eût-il plus tard choisi ce sujet pour en faire un drame? C'est ce qu'on ne peut

savoir, mais il paraît évident qu'il l'eût sans doute conçu d'une tout autre façon. La manière dont il a traité les poèmes épiques de *Tristan et Isolde* et de *Parsifal* ne justifie-t-elle pas cette supposition ? Mais il possédait cette première esquisse, et il la prit comme point de départ, ou, disons plus exactement, il la conserva comme cadre, lorsqu'il entreprit *l'Anneau du Nibelung*, qui devint de ce fait une œuvre aussi foncièrement différente de *Tristan et Isolde* que des *Maîtres-Chanteurs*, et qu'on peut regarder comme le type d'une troisième variété de drame accessible au poète-musicien. Mais comment le poète a-t-il pu transformer la première version en un drame « d'ordre purement humain », qui appelât et justifiât le concours de la musique? Presque rien n'a été changé à la suite des événements, mais le poète a transporté à l'intérieur, dans les profondeurs de l'âme humaine, tout ce qui constitue la véritable action. Le vrai drame ne consiste plus dans les aventures que l'épopée décrit avec une telle surabondance de détails, il est dans l'évolution intérieure, invisible. Et tout ce qu'il y a là d'éternellement vrai, — par opposition à l'arbitraire de la parole et de l'image, — c'est la musique qui l'exprime ; c'est-à-dire que la musique occupe dans le drame la place qu'il lui revient de droit en sa qualité de mère du drame, et d'art suprême. — Voyons quels moyens le poète a employés pour rendre cela possible.

Tout d'abord il a changé les principes moteurs du drame, il a remplacé les luttes que suscitait l'ambi-

tion des personnages et leur rivalité, par un conflit, tout intérieur, entre la soif de la puissance et le désir d'aimer : « Celui-là seul qui renonce à l'amour, peut subjuguer le monde ». Et puis, ce conflit, qui revêt une forme différente chez chacun des personnages, il a su le concentrer avec toute sa grandeur dans l'âme d'un unique personnage, Wotan, qui est supérieur à tous les autres, de telle sorte qu'en lui le conflit acquiert une signification qui embrasse l'humanité entière, et qui conduit à la chute d'un monde. Et c'est là la nouvelle action dramatique dans *l'Anneau du Nibelung*. Le drame commence par le rêve de « puissance éternelle » que fait Wotan, et il se termine par l'embrasement de la Walhalla et la mort des Dieux... : « Repose, repose, ô Dieu ! »

Il faut cependant reconnaître que la structure de ce drame, en raison de sa forme quasi-épique, est beaucoup plus compliquée que celle des autres. Il peut donc être utile de l'étudier d'assez près, d'autant plus qu'ainsi nous continuerons à pénétrer plus avant dans la connaissance du drame wagnérien, en même temps que nous apprendrons à mieux comprendre cette grande tragédie de Wotan.

Remarquons tout d'abord la manière dont Wotan disparaît de la scène, au cours de la tétralogie. Dans *l'Or du Rhin*, où il s'agit de créer l'image visible par laquelle se manifestera au regard et à l'entendement l'âme de Wotan, Wotan ne quitte presque pas la scène. « Le poète prend de nombreux faits épars, tels que la raison les perçoit, des actes, des senti-

ments, des passions, et il les fait converger en un point unique. » Ce point unique est ici l'âme de Wotan, qui apparaît clairement comme étant le centre de tout ce qui se passe et de tout ce qui se prépare. Il accomplit par lui-même des actes décisifs ; mais ce qui est bien plus caractéristique encore, c'est que tout ce qui se passe, sans exception, afflue vers lui, et ce n'est que par l'impression produite sur son âme, que chaque événement acquiert un sens précis, une signification nette, par rapport à l'ensemble de l'action. Ce premier drame place donc clairement Wotan devant nos yeux comme le héros de la tragédie. — Dans *la Walkyrie*, c'est encore lui qui est le principal « acteur », dirons-nous en conservant à ce mot d'acteur son acception étymologique ; c'est aussi lui qui occupe le plus longtemps la scène, mais il y a déjà presque la moitié du drame remplie par des événements, dont il est la véritable cause lointaine, c'est vrai, mais auxquels toutefois il ne participe qu'indirectement. — Dans *Siegfried*, nous n'apercevons Wotan qu'une seule fois à chaque acte, et ce n'est plus désormais que d'une façon tout à fait indirecte qu'il exerce encore une certaine influence sur le cours des événements : le principal personnage de la pièce, Siegfried, ne le connaît même pas, et ne sait rien de lui. — Enfin, dans *le Crépuscule des Dieux*, ce n'est que pendant les derniers accords de la fin que son image nous apparaît au loin, lorsque l'incendie de la Walhalla éclaire le ciel de ses lueurs. Mais il n'est mêlé qu'une seule fois à

l'action, et encore d'une facon très indirecte : c'est lorsque Waltraute vient supplier Bruennhilde de rendre l'anneau aux Filles du Rhin, et qu'elle lui parle de Wotan « qui, sur son trône, attend la fin, muet et solennel ». Mais ni les Gibichungs, ni Siegfried, n'ont seulement le pressentiment qu'il y ait un rapport entre leur sort et celui de Wotan. — Au cours de la tétralogie, Wotan s'éloigne de nos yeux de plus en plus, jusqu'à disparaître complètement. Mais qu'on ne s'y trompe pas : non seulement il continue à être le centre même du drame, mais encore, à mesure que l'action se déroule, elle se concentre de plus en plus dans son âme, et arrive de plus en plus à n'avoir de vrai sens que par là. Examinons donc la marche de cette action à travers les quatre parties de la tétralogie.

Dans *l'Or du Rhin,* où manifestement Wotan joue le rôle principal, d'autres personnages peuvent cependant au premier abord paraître presque aussi importants que lui, comme par exemple Alberich, les Filles du Rhin, les Géants, Loge, etc. Et ce n'est que peu à peu que la figure de Wotan se détache clairement comme le centre où viennent converger tous les rayons. Nous voyons alors, par exemple, que le conflit entre l'or et l'amour ne se manifeste qu'à partir du moment où Wotan met l'anneau à son doigt ; car ce conflit ne pouvait apparaître en ce qui concerne Alberich, puisque celui-ci avait librement renoncé à l'amour. De même, la malédiction qu'Alberich a attachée à son anneau n'est plus connue de personne autre que Wotan, puisque Loge, qui la connaissait, dis-

paraît de l'action. Enfin la plainte des Filles du Rhin s'adresse à Wotan, ainsi que l'exhortation d'Erda, etc.

Mais si *l'Or du Rhin* avait pu laisser un doute, ce doute ne serait plus possible dès qu'on aborde *la Walkyrie*. Car là nous apercevons avec toute évidence que le sort de tous les personnages dépend de Wotan; non pas que Wotan soit tout-puissant, et que le monde soit livré à son caprice, mais en ce sens que la part prise par les puissances surhumaines, Fricka, Bruennhilde, aux luttes des hommes entre eux, et ces luttes elles-mêmes dont nous sommes témoins, ne sont que le reflet des luttes qui ont lieu dans l'âme de Wotan. Et ce qui se passe quand Wotan n'est pas là, doit être considéré quand même comme étant des actes de Wotan, car c'est lui qui les a engendrés. L'amour de Siegmund et de Sieglinde n'a de sens pour tout le drame que par rapport à Wotan ; il en est de même du combat entre Siegmund et Hunding, du plaidoyer de Fricka pour la moralité, de la protection accordée par Bruennhilde à Siegmund, etc. Rien ne se passe dans ce drame, qui ne provienne de Wotan et ne se répercute en lui. Et la véritable action n'est autre chose que le conflit tragique qui a lieu dans son âme, et qui déjà le conduit ici à un premier renoncement, car il bénit le fils des Nibelungs :

« Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz! » (1).

(1) « Ce qui m'emplit de dégoût — je te le donne en héritage : — le vain éclat de la divinité! »

Mais voici que Bruennhilde entre dans l'action. Or, Bruennhilde est l'incarnation, pleine de jeunesse et de vie, de la volonté de son père. Cette volonté qu'il a de subjuguer le monde et de vaincre les puissances ténébreuses, par la force des armes et la lutte héroïque, trouve son expression vivante dans les Walkyries; et, parmi celles-ci, Bruennhilde est par excellence sa confidente, l'enfant de son cœur. Elle est Wotan lui-même sous une forme féminine, et elle agit comme lui-même voudrait agir, mais avec toute la spontanéité de la femme, qui se laisse guider par le sentiment et non par la réflexion. Bruennhilde dit :

> « zu Wotan's Willen sprichst du,
> sagst du mir was du willst. » (1).

et Wotan répond :

> « Mit mir nur rath' ich,
> red' ich zu dir. » (2).

Mais, quoiqu'elles soient tout à fait justifiées, il n'est pas nécessaire de s'arrêter à ces observations d'un ordre peut-être un peu subtil; il suffit de faire observer que dans la scène dont je viens de citer quelques paroles, Bruennhilde devient la confidente,

(1) « C'est à la volonté même de Wotan que tu t'adresses, — si tu me dis ce que tu veux. »

(2) « C'est ne me confier qu'à moi-même — que m'adresser à toi. »

et l'unique confidente, de « la pensée de Wotan » (1), et que du même coup elle en devient la continuatrice. Nul personnage du drame ne sait, ni même seulement ne soupçonne ce qui se passe dans l'âme de Wotan, qui reste aussi solitaire que nous avons vu Hans Sachs le rester, dans *les Maîtres-Chanteurs*. Nul, d'ailleurs, n'est capable de comprendre Wotan, sans quoi il aurait pu réaliser son rêve de la transformation du monde.

> « Was Keinem in Worten ich kuende,
> unausgesprochen
> bleibe es ewig! » (2).

Mais, de même que, dans *les Maîtres-Chanteurs*, la vierge Éva était seule capable de deviner quelle était l'âme de Hans Sachs, de même ici la virginale Bruennhilde est le seul être à qui Wotan puisse se confier, et de plus elle est son propre sang, elle est son être à lui, réincarné sous les traits d'une jeune femme.

C'est peut-être ici le moment de parler de l'emploi des « récits » dans les drames de Wagner. On les a beaucoup critiqués, mais toutes les critiques qu'on en a faites portent à faux, puisqu'elles s'inspirent de

(1) Ce qu'il faut entendre dans l'*Anneau du Nibelung* par l'expression, très fréquemment employée, de « la pensée de Wotan », c'est le plan grandiose que forme le dieu de créer un nouvel ordre de choses, dans lequel la puissance (l'or) n'exclura pas l'amour, et où l'on pourra posséder l'un et l'autre à la fois.

(2) « Ce qu'à personne je ne proclame par des mots,— que cela soit inexprimé — et le reste éternellement! »

principes qui ne peuvent s'appliquer au drame wagnérien. Pour marquer d'un seul trait ce qui distingue les récits de Wagner de ceux de la tragédie antique, il suffit d'attirer l'attention sur ce fait que, dans le drame wagnérien, ce ne sont pas des « messagers » qui les débitent, mais tout au contraire des personnages importants, tels que Marke, Gurnemanz, Kundry, ou même les héros de l'action, Isolde, Wotan. C'est dans le rôle de celui-ci qu'ils atteignent leur plus important développement. Une seule fois, nous rencontrons un « messager » : c'est Waltraute dans *le Crépuscule des Dieux;* mais Waltraute est la fille de Wotan. Jamais, chez Wagner, un personnage de second ordre n'a un récit à faire. Ceci suffit amplement à démontrer que le récit a une tout autre portée dans le drame wagnérien que dans la tragédie. Dans la tragédie, le récit était la description de faits qu'il nous fallait connaître pour comprendre la suite de l'action ; dans le drame wagnérien, les faits qu'on nous raconte nous sont très souvent connus; et même là où ils ne le sont pas, ce n'est jamais pour la suite des événements en elle-même qu'il nous en est fait communication, mais pour l'impression produite par elle sur l'âme du personnage qui en fait le récit. Ceci est surtout visible pour Wotan : dans *la Walkyrie*, nous avons son grand récit du second acte ; dans *Siegfried*, il en fait un à chaque acte (sous forme de dialogues) ; dans *le Crépuscule des Dieux*, il y a la scène des Nornes et le grand récit de Waltraute ; or, chaque fois, c'est la même série d'événe-

ments qui nous est racontée, événements dont les principaux mêmes nous sont connus grâce à *l'Or du Rhin;* mais c'est là précisément ce qui en constitue le poignant intérêt, puisque nous voyons ainsi comment se modifie, comment se transforme, dans le cerveau du personnage principal, l'image qu'il se fait de ses actions passées et de ce qui en est résulté. L'action dramatique étant tout intérieure, ce n'est pas uniquement le fait brutal accompli dans le passé qui a de l'importance, mais bien surtout l'impression actuelle qu'en éprouve le personnage en scène, ainsi que le degré et la nature de l'empire que cette impression exerce sur son esprit. Nulle part la puissance magique de la musique, lorsqu'elle est mise au service d'une action dramatique, ne se révèle aussi prodigieuse que dans ces récits, où la part que prend le passé au présent est indiquée avec une précision presque mathématique, et où nous pouvons assister à toutes les combinaisons et à toutes les phases par lesquelles passe cet élément inéluctable, mais cependant si maniable, le passé, pour aboutir, soit à n'être plus qu'une ombre à peine aperçue, soit à s'épanouir en un souvenir transfiguré et radieux.

Dans une lettre à Liszt, Wagner dit de la scène où Wotan révèle son sort et dévoile toute son âme à Bruennhilde, que c'est « la scène la plus importante pour la marche de toute la tétralogie ». C'est qu'en effet ce moment nous conduit au premier point culminant de la tragédie dans l'âme de Wotan, en même temps qu'il constitue la péripétie transmettant « la

pensée de Wotan » à Bruennhilde, qui en devient ainsi la continuatrice. Et s'il faut donc logiquement admettre que celle-ci, devenue l'incarnation de cette pensée, joue désormais le rôle principal sur la scène, on n'en devra pas moins constater que Wotan reste comme auparavant le centre du drame. Dans la scène des adieux de Wotan, à la fin de *la Walkyrie*, ce déplacement du drame, que nous avons déjà vu se faire dans *Tristan et Isolde*, et par lequel la véritable action se trouve transportée dans les profondeurs de l'âme, a lieu encore une fois littéralement devant nos yeux. L' « infortuné Éternel » se détourne de sa propre Volonté et l'abandonne ; il ferme lui-même les yeux de Bruennhilde, où il voyait cependant reflété son propre « désir insatiable d'espérance », son « rêve des ivresses que donne l'univers » ; et il se sépare à tout jamais du seul être qui connût sa pensée et qui eût pu la mettre en œuvre. — Nul n'est moins enclin que je ne le suis à chercher des systèmes philosophiques dans les œuvres d'art ; et il faut remarquer que lorsque Wagner composa ce poème de *l'Anneau du Nibelung*, il ne connaissait pas encore la philosophie de Schopenhauer ; mais je crois pourtant qu'il serait difficile de caractériser l'état d'âme de Wotan dans cette scène finale de *la Walkyrie*, plus exactement qu'en disant que c'est là « la négation de la volonté de vivre ». Le fait d'aboutir à anéantir la volonté n'est d'ailleurs nullement le résultat d'une théorie philosophique; c'est une action morale, qui est du ressort de l'homme intérieur, et qui n'a donc en

soi rien à faire avec la raison. La négation de la volonté peut être le résultat de réflexions philosophiques, comme cela est le cas pour le penseur ; mais sa genèse peut aussi être toute différente, ainsi que nous le constatons chez les saints, ou bien encore ici pour Wotan. Schopenhauer enseigne du reste que « la plupart des hommes qui atteignent à la négation de la volonté arrivent à ce but, non pas par la voie de la réflexion philosophique sur l'universalité de la douleur, mais simplement par la voie de la douleur elle-même, directement ressentie, et qui les a menés à la résignation complète ». Et il faut dire que dans le cas spécial de Wotan qui nous occupe ici, la résignation est si purement instinctive et si peu le résultat de convictions philosophiques, que le dieu, loin de persister avec une logique rigide dans la ligne de conduite qu'il devrait suivre après avoir renoncé à vouloir, va jusqu'à recommencer plus tard à agir et à exercer une influence décisive sur le cours des événements.

Dans *Siegfried*, Wotan dit :

« Zu schauen kam ich,
nicht zu schaffen. » (1)

Et en fait, nous spectateurs, nous nous sentons, en quelque sorte, comme transportés dans l'âme même de Wotan, et c'est avec ses yeux que nous contemplons maintenant la continuation d'une ac-

(1) « Je suis venu pour regarder, et non pour agir ».

tion dont il est, lui, le point de départ, mais qui maintenant se déroule sans connaître cette origine, et sans que le dieu y ait encore une part directe. — Wotan se réjouit à la vue de Siegfried, le joyeux héros ingénu. Et dans la scène avec Erda, au troisième acte, nous atteignons le second point culminant de la véritable action, — c'est-à-dire du drame qui se joue dans l'âme de Wotan, — lorsque celui-ci renouvelle son acte de renoncement, non plus avec amertume, cette fois, mais au contraire avec une joie sereine. C'est là la vraie négation de la volonté :

« Was in des Zwiespalt's wildem Schmerze
verzweifelnd einst ich beschloss,
froh und freudig
fuehre frei ich nun aus ! » (1)

On pourrait comparer la première négation à celle de Tristan, la seconde à celle de Hans Sachs. Mais ici encore, absolument comme au second acte de *la Walkyrie*, la péripétie se produit en même temps qu'on est arrivé au point culminant, et elle est la cause de toute une nouvelle série d'événements tragiques. C'est que, comme je l'ai dit, la négation de la volonté chez Wotan n'a pas une cause philosophique. Dans sa négation elle-même, c'est encore la volonté qui prédomine ; et, cette négation, ce n'est pas de la résignation, comme chez les penseurs ou

(1) « Ce que dans la douleur cruelle de l'incertitude, — j'avais naguère désespérément voulu, — avec joie et bonheur — je l'accomplis librement aujourd'hui. »

les saints, c'est plutôt un « non-vouloir » positif : il veut ne pas vouloir. (*Nolo = non volo.*) Et c'est pourquoi cette volonté négative rencontre des obstacles de tous côtés, comme elle en rencontrait lorsqu'elle prétendait pétrir le monde à sa façon. La première fois que Wotan avait renoncé à sa volonté, c'était Bruennhilde qui avait recueilli cette volonté dans son cœur noble et passionné ; mais Wotan, au lieu de laisser les choses suivre leur cours, — ce que doit faire quiconque cesse de vouloir, — avait immédiatement reconnu, dans l'acte de Bruennhilde protégeant Siegmund, sa propre « pensée » renaissant dans un autre cœur, sa propre volonté surgissant à nouveau après qu'il avait cru l'anéantir ; et alors, sans miséricorde, il s'était élevé contre lui-même, contre son second moi. L'être qu'il aimait le plus au monde, il le bannit sur un rocher désert, il le plongea, ou du moins crut le plonger, dans un sommeil éternel, et il se détourna de lui pour toujours. Mais maintenant, dans *Siegfried*, après que « devant l'éternelle Jeunesse, le Dieu se retire avec délices », la crainte l'envahit de ce qu'accomplira sa propre volonté, c'est-à-dire Bruennhilde, lorsque Siegfried l'éveillera de son long sommeil. Il faut alors à tout prix qu'il empêche Siegfried d'éveiller Bruennhilde. « Tu ne prendras pas ce chemin », lui crie-t-il, en le lui interceptant avec sa lance. Mais « l'épée de victoire » du jeune héros brise « la lance éternelle, gage de la domination ». Et Wotan ne peut arrêter Siegfried dans sa marche victorieuse, parce que Siegfried ce

n'est autre chose que sa propre jeunesse, réincarnée dans toute la plénitude de sa force, et parce que cette jeunesse est «vierge encore de toute envie », et qu'elle n'a connu ni le désir de l'or ni celui de l'amour. Mais si Wotan s'est trompé en croyant un instant pouvoir retenir Siegfried, il se trompait tout autant lorsqu'il disait à Erda :

« Bruennhilde
sie weckt hold sich der Held :
wachend wirkt
dein wissendes Kind
erloesende Weltenthat. » (1)

Dès que Bruennhilde sort de son long sommeil, elle veut tout d'abord, il est vrai, resaisir à nouveau cette « pensée de Wotan » comme le but de son activité :

« O Siegfried ! Siegfried !
siegendes Licht !
dich liebt' ich immer ;
denn mir allein
erduenkte Wotan's Gedanke » (2)

Mais avant qu'elle ait pu accomplir l'acte qui libérerait le monde, l'amour de Siegfried a envahi son

(1) « Bruennhilde,— le héros viendra, qui la réveillera : — et à son réveil elle accomplira, — ton enfant qui comprend le monde, — l'acte qui sauvera le monde ».

(2) « O Siegfried, Siegfried ! — triomphante lumière ! — je t'ai toujours aimé ; — car à moi seule — apparut la pensée de Wotan. »

cœur avec une impétuosité qu'aucun frein n'arrête. Une dernière fois, elle le supplie :

> « liebe dich
> und lasse von mir. » (1)

mais il vainc sa résistance aussi facilement qu'il avait vaincu celle de Wotan ; et son premier baiser efface dans l'âme de Bruennhilde le souvenir de la « pensée de Wotan ». Remarquons que cette péripétie est, elle aussi, la conséquence d'un acte de Wotan. Dans sa colère, le dieu avait frappé son enfant, cette incarnation de sa propre « pensée », en la dépouillant de la divinité :

> « Denn so kehrt
> der Gott sich dir ab :
> so kuesst er die Gottheit von dir. » (2)

et si jamais un mortel l'éveillait, elle devait l'aimer d'un amour de mortelle. Mais en perdant sa virginité, Bruennhilde perd sa « science divine », et elle perd sa force :

> « Des Wissens bar —
> doch des Wunsches voll,
> an Liebe reich —
> doch ledig der Kraft. » (3)

(1) « Aime-toi, — et renonce à moi. »

(2) « Car ainsi se détourne — de toi le Dieu : — ainsi par ce baiser te ravit-il la divinité. »

(3) « Privée de savoir, — mais pleine de désir ; — riche d'amour, — mais pauvre de pouvoir. »

Elle n'est plus « la volonté de Wotan », mais simplement la femme de Siegfried; les désirs de Siegfried sont maintenant sa loi, et dans le délire de la passion elle s'écrie :

« Fahr' hin, Walhall's
leuchtende Welt !
Goetter-Daemm'rung,
dunkle herauf ! » (1)

Le quatrième drame de la tétralogie est intitulé « Goetterdaemmerung », ce qui peut être traduit approximativement par *le Crépuscule des Dieux*, ou encore : *le Déclin des Dieux*. Ce titre peut nous être d'un enseignement précieux. Dans ce drame, en effet, Wotan ne paraît plus sur la scène, mais le titre suffit à nous prévenir qu'ici aussi l'action principale est celle qui se passe dans l'âme, désormais silencieuse, de Wotan. Dans la scène des Nornes et dans le récit de Waltraute, l'image du dieu est évoquée à nos yeux :

« So sitzt er,
auf hehrem Sitze
stumm und ernst ; » (2)

Il n'a pas oublié Bruennhilde :

« Da brach sich sein Blick,
er gedachte, Bruennhilde, dein. » (3)

(1) « Loin de moi, Walhalla, — monde resplendissant ! — Crépuscule des dieux, — couvre tout de ton ombre. »

(2) « Ainsi siége-t-il — sur son auguste trône, — muet et grave. »

(3) « Et son regard se voila, — car il pensait, Bruennhilde, à toi ! »

Nous sentons avec quelle impatience il attend le retour de ses corbeaux :

« Kehrten sie einst
mit guter Kunde zurueck,
dann noch einmal
— zum letzten Mal —
laechelte ewig der Gott » (1).

Le héros du drame a beau être désormais invisible : la musique nous révèle son âme avec une intensité et une puissance de persuasion qui défient toute description. Quant aux événements qui se passent maintenant sur la scène, ils viennent tous se rapporter à l'enfant de Wotan, à son second moi, à Bruennhilde, qui, dépouillée de sa divinité et de sa science surhumaine, se trouve dès lors livrée au sort le plus lamentable. Mais tout ce qui arrive est la conséquence fatale des actes accomplis précédemment par Wotan. Ainsi l'ennemi de Siegfried, Hagen, qui qui le rend infidèle à Bruennhilde et qui ensuite le tue, est le fils d'Alberich, à qui Wotan arracha autrefois l'anneau ; et c'est à l'instigation de son père qu'il agit. Pour que la continuité du drame par rapport à Wotan ressorte clairement de toute l'action, Alberich apparaît à Hagen dans un rêve dès le second acte ; et au troisième acte les Filles du Rhin se lamentent sur la perte de l'or. La mort de Siegfried rend à Bruennhilde la « science divine » ; et après

(1) « S'ils revenaient un jour — avec un bon message, — alors encore une fois — pour la dernière fois — le dieu sourirait pour l'éternité. »

cette mort elle peut accomplir l'acte rédempteur, rendre l'or aux Filles du Rhin, et jeter dans la Walhalla le tison qui allume l'incendie où périssent les dieux.

« Mich — *musste*
der Reinste verrathen,
dass wissend wuerde ein Weib ! » (1)

Ces mots contiennent le sens de toute l'action dans ce dernier drame de la tétralogie. Bruennhilde accomplit la volonté de Wotan, non pas son premier projet d'une conquête héroïque de l'univers, mais sa volonté d'anéantir toute volonté :

« Eines nur will ich noch,
Das Ende !
Das Ende ! » (2)

Le cœur et la pensée ne font plus qu'un maintenant, il n'y a plus de lutte intérieure ; le dernier héros a péri, et Bruennhilde aussi ne peut plus que vouloir la mort. Elle rend l'anneau aux Filles du Rhin

« Weiss ich nun, was dir frommt ?
Alles ! Alles !
Alles weiss ich :
alles ward mir nun frei !
. . . .
Ruhe ! Ruhe, du Gott ! » (3)

(1) » Moi, il fallut — que le plus pur me trahît — pour qu'une femme acquit la toute-science. »

(2) « Je ne veux plus qu'une chose : — La fin ! la fin ! »

(3) « Le sais-je, ce que tu veux ? — Tout, tout ! — je sais tout : — tout m'est devenu clair — Repose ! repose, ô Dieu ! »

Et lorsque Siegfried, et Bruennhilde, et Hagen, et tous, ont disparu, voici que le héros suprême de la tragédie, Wotan, nous apparaît de nouveau, « immobile assis sur son auguste trône, et souriant éternellement, encore une fois, pour la dernière fois », pendant que l'incendie active ses ravages et consume la Walhalla, les dieux, et lui-même Wotan, avec tous ses rêves et toutes ses pensées. Et de nouveau c'est la musique qui nous révèle cette âme sublime. Ce qu'elle nous dit ne saurait être traduit en paroles. Cependant le maître lui-même a tenté une fois de l'exprimer :

Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wisst ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloss die Augen mir auf :
enden sah ich die Welt » (1)

*
* *

Cette analyse que je viens de faire est évidemment toute fragmentaire; mais aussi je n'ai poursuivi qu'un seul but en l'entreprenant : montrer que *l'Anneau du Nibelung* est bien la tragédie de Wotan; car cette façon de concevoir ce drame est la base indispensable de toute appréciation juste à porter sur lui, et le commencement de toute véritable

(1) « La bienheureuse fin — de tout ce qui est éternel —, savez-vous comment j'y parvins ? — Par le deuil de l'amour. — Mon intime souffrance — m'ouvrit les yeux : — je vis finir le monde. »

compréhension de cette œuvre colossale. D'ailleurs — (le fait est peu connu, mais j'en garantis l'authenticité) — Wagner a sérieusement songé à un certain moment à changer le titre de sa tétralogie pour l'appeler *Wotan*.

Si, après avoir bien saisi le sens et la portée de ce drame, nous nous reportons à la première esquisse, faite par Wagner, d'un drame ayant pour cadre ces mêmes légendes, nous pouvons nous rendre compte de l'énorme chemin fait par le maître dans le court intervalle de quatre ans environ qui sépare la conception des deux poèmes. Mais d'un autre côté si nous examinons ce qui se passe sur nos théâtres d'aujourd'hui et la façon dont ils représentent *l'Anneau du Nibelung*, nous sommes forcés de reconnaître qu'ils n'ont pas encore fait seulement le premier pas dans cette voie suivie par Wagner, et que, pas davantage, le public qui admire ces représentations n'a seulement l'ombre d'une idée de ce que peut bien être le drame wagnérien. Et nulle part, on ne s'en aperçoit mieux qu'à propos de *l'Anneau du Nibelung*, si bien que le manque d'intelligence dont on fait preuve, quand il s'agit de cette œuvre, peut arriver à être très riche en enseignements pour le véritable observateur. Par exemple, il est partout d'usage de représenter isolément une partie quelconque de la tétralogie : c'est se résigner à n'avoir que les fragments d'une action qui dès lors n'a plus de sens, et se trouve être ainsi sans commencement ou sans fin. Et pourquoi d'ailleurs n'en agirait-on

pas ainsi, si l'on ne considère pas *l'Anneau du Nibelung* comme la tragédie de Wotan? On arrive alors à regarder les quatre parties de la tétralogie simplement comme une série d'épisodes tirés de l'Edda, et renfermées, sans nécessité, sous un titre général. Quel rapport y a-t-il en effet entre l'histoire de Siegmund et Sieglinde d'un côté, et, de l'autre côté, Alberich et les Filles du Rhin? ou encore entre les Gibichungs et les Waelsungs? Mais dès qu'on envisage les choses de cette manière, il est curieux de remarquer qu'on n'arrive plus à s'expliquer Wotan. Impossible de comprendre ce qu'il veut, ni pourquoi il intervient à chaque instant. Il paraît un personnage superflu, épisodique et encombrant. Et puis surtout il semble « qu'il manque absolument de dramatique! » Il sera donc logique qu'on fasse tout le possible pour l'éliminer à force de coupures dans le drame : souvent donc on ne joue pas du tout *l'Or du Rhin* ; et dans *la Walkyrie* on réduit la scène entre Wotan et Fricka, si bien que ce qu'ils disent n'a plus de sens. Quant à la scène suivante, la scène entre Wotan et Bruennhilde, où Wagner voyait le point culminant de tout le drame, on n'en conserve que la moitié (1). On fait de même pour la scène entre Wotan et Mime au premier acte de *Siegfried* ; et très souvent aussi on retranche complètement au

(1) Dans tous les grands théâtres d'Allemagne, sans exception, on coupe tout ce qui va de la page 108 à la page 118 de la partition pour piano, c'est-à-dire tout le passage retraçant la lutte qui se livre dans l'âme de Wotan, et sa

second et au troisième acte les scènes où paraît Wotan. Dans *le Crépuscule des Dieux*, enfin, on supprime presque toujours la scène des Nornes, ainsi que celle de Waltraute.

La plaisanterie, souvent citée, de cette troupe d'acteurs qui aurait joué *Hamlet* en biffant le rôle d'Hamlet, a donc cessé d'être une plaisanterie et est devenue aujourd'hui un fait patent, qui se renouvelle tous les jours pour la tragédie de Wotan. Et cela se produit dans la patrie même du poète : qu'y a-t-il d'étonnant à ce que l'étranger suive l'exemple donné tout d'abord par l'Allemagne? Mais j'avoue que ce fait, à cause de son énormité même, me fait toujours plaisir, car je ne puis m'empêcher de croire que cela finira par attirer l'attention sur la signification de Wagner comme auteur dramatique. En effet, si les œuvres de Wagner sont des opéras, il faut convenir que ce sont de bien mauvais opéras; et *l'Anneau du Nibelung* en particulier est tout simplement une monstruosité. Dès 1876 un critique des plus connus avait demandé qu'on pratiquât d'immenses coupures dans cette œuvre, et qu'on la réarrangeât ensuite de façon à la faire tenir dans une soirée de la durée

déclaration solennelle : « Je renonce à mon œuvre, — je ne veux plus qu'une chose, — la Fin ! la Fin ! » — On sait qu'à l'Opéra de Paris on ne respecte pas mieux la pensée de Wagner, pas plus d'ailleurs, à un autre point de vue, qu'elle n'a été respectée dans les traductions françaises des différents poèmes de Wagner dues à Victor Wilder et qui sont bien ce qu'il y a de mieux fait pour donner de Wagner l'idée la plus fausse possible.

habituelle des opéras. Les passages qu'il trouvait d'une réelle « beauté lyrique », on en formerait, disait-il, un très bel opéra, en les mettant à la suite les uns des autres. C'est là une chose dont je doute fort ; je ne crois pas du tout que cela puisse former ainsi un bel opéra; mais je dois avouer que l'idée de ce critique, du moment où il ne se doutait pas qu'il y a une tragédie de Wotan, était en elle-même tout à fait logique. Ajoutons-y cette seconde affirmation, — déjà entendue à propos de *Tristan et Isolde*, et qui se répète pour *Parsifal*, — que ce qui nous paraît, à nous, être l'action la plus émouvante, c'est-à-dire tout ce qui passe dans les profondeurs de l'âme, ne semble pas « dramatique » à ce critique dont nous venons de parler, non plus qu'à ses pareils ; et nous aurons ainsi bien mieux précisé le sujet de la controverse, qu'en laissant s'entrechoquer inutilement les enthousiasmes et les antipathies. Nous voyons qu'ici musicien et critique se trouvent en opposition absolue. Il est utile de préciser ce cas :

Le critique ne s'est pas occupé de la vie de Wagner ni de son évolution artistique; il n'a pas étudié les idées formulées par Wagner sur la nature de la musique et sur la nouvelle forme de drame tentée par lui ; il considère au contraire toutes les manifestations de l'art d'un point de vue préalablement arrêté et purement théorique ; il met sa conscience à ne jamais se départir de cette règle qu'il s'est fixée, à ne jamais s'abandonner à l'émotion qu'une œuvre naïvement entendue pourrait lui procurer. Mais ce

point de vue, d'où le critique considère tout, quel est-il? Cet homme se dit évidemment ceci : 1° lorsque sur une scène de théâtre on fait de la musique, l'œuvre est un opéra ; 2° or, dans un opéra, la musique est le but; tout le reste n'a de raison d'être qu'en tant que prétexte à faire de la musique ; 3° quant à la musique elle-même, elle est exclusivement une jouissance des sens, une caresse pour l'ouïe, ou, comme l'a dit le célèbre critique musical Hanslick, « une arabesque de sons », et rien de plus. — Wagner oppose à ces trois propositions les trois thèses suivantes : 1° « Je n'écris plus d'opéras ; et comme je ne veux pas inventer un mot arbitraire pour désigner mes œuvres, je les appelle des drames, parce qu'au moins ce terme indique clairement le point de vue auquel il faut se placer pour comprendre le but auquel je vise » (1). — 2° « L'erreur où est tombé le genre de l'opéra consiste en ceci, qu'on a fait de la musique le but de l'œuvre, alors qu'elle ne doit être que l'un des moyens d'expression ; et que, par contre, le but même de ce qu'il s'agit d'exprimer, c'est-à-dire le drame, n'a plus été considéré que comme un moyen d'expression » (2). — 3° « De l'œuvre du

(1) « Ich schreibe keine Opern mehr : da ich keinen willkuerlichen Namen fuer meine Arbeiten erfinden will, so nenne ich sie Dramen, weil hiermit wenigstens am deutlichsten der Standpunkt bezeichnet wird, von dem aus Das, was ich biete, empfangen werden muss ». (IV. 417.)

(2) « Der Irrthum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war ». (III, 282).

grand Beethoven il y a à tirer une révélation nouvelle sur l'essence même de la musique (1)... Cette musique symphonique ne peut nous apparaître autrement que comme une révélation venant d'un autre monde; et vraiment elle nous révèle, entre les phénomènes de tout ordre, des rapports qui n'ont rien de commun avec ceux qui sont perçus par l'entendement logique; et elle dispose d'une telle puissance de persuasion, elle s'impose à notre sentiment avec une précision si infaillible, que la raison logique en est toute déroutée et désarmée;.... ce développement moderne de la musique répond à un profond besoin intérieur de l'humanité, etc. » (2) On voit qu'ici il y a affirmation contre affirmation; chacune d'elles est la contradiction directe de l'autre. Mais au fond ce n'est pas trois questions qu'il y a à débattre : il n'y en a qu'une, et c'est celle qui a trait à ce qui constitue l'essence même de la musique. La musique est-elle simplement un jeu d'arabesques sonores, ou bien

(1) « Aus dem grossen Beethoven war eine ganz neue Erkenntniss des Wesens der Musik zu gewinnen ». (VIII, 317).

(2) Diese symphonische Musik muss uns geradesweges als eine Offenbarung aus einer anderen Welt erscheinen; und in Wahrheit deckt sie uns einen von dem gewoehnlichen logischen Zusammenhang durchaus verschiedenen Zusammenhang der Phaenomene der Welt auf, der mit der ueberwaeltigendsten Ueberzeugung sich uns aufdraengt und unser Gefuehl mit einer solchen Sicherheit bestimmt, dass die logisirender Vernunft vollkommen dadurch verwirrt und entwaffnet wird;... mit dieser modernen Entwicklung der Musik ist einem tief innerlichen Beduerfnisse der Menschheit entsprochen worden. » (VII, 149, 150.)

est-elle la révélation d'un autre monde ? Car si réellement la musique ne peut jamais être autre chose qu'une « arabesque de sons », il est clair que le drame wagnérien s'écroule aussitôt, puisque ce drame se fonde sur la conviction que la musique est la révélation directe d'un autre monde, et que par elle nous pouvons donc atteindre dans la nature humaine à des régions où ne sauraient nous faire parvenir ni le langage de la raison, ni la vision extérieure des êtres et des choses. La musique est donc pour Wagner un des moyens d'expression du drame, et son but est de servir au drame, dont elle est d'ailleurs le facteur le plus important. — Mais il est évident que la dialectique la plus serrée ne saurait trancher cette question ; car si, dans le plus profond de mon cœur, j'ai l'impression qu'une certaine musique me révèle un autre monde, si je sens qu'elle met mon moi invisible — cette partie de ma personnalité qui échappe à la raison logique — en communication directe avec tout cet autre monde invisible et indéfinissable qui nous entoure, comment pourrait-on prétendre me prouver logiquement que je n'ai pas cette impression, et que je ne ressens point ce que je dis ressentir ?

Il m'est d'ailleurs tout aussi impossible de prouver moi-même à autrui que la musique me révèle vraiment quelque chose. Quant à ceux à qui effectivement la musique ne révèle rien, il va de soi qu'ils ne sauraient goûter dans une œuvre de Wagner que les fragments où la musique est pour ainsi dire

plutôt superficielle, où elle n'accuse par exemple qu'un vague sentiment lyrique, ou bien où elle ne fait que servir à la danse et à la chanson ; mais plus la musique devient la révélation d'un monde invisible, et plus elle s'exprime dans le sens précis de son intime nature, avec la force de persuasion qui lui est propre, moins alors ils pourront la comprendre ; et cela est d'une telle évidence, qu'il est innutile d'y insister. — Là est l'explication de cet éternel reproche qu'on adresse aux œuvres de Wagner, de contenir tant de parties « non dramatiques ». Non point qu'on ose nier que l'action la plus intense et la plus poignante ne soit celle qui se passe dans les profondeurs de l'âme, ni qu'on veuille nier que ce qui se passe sur la scène ne soit que le symptôme visible de cette action intérieure ; mais ce qu'on nie, c'est que cette action intérieure puisse être rendue sensible autrement que par les paroles et le mouvement des personnages sur la scène. Chaque fois donc que Wagner, après avoir captivé en nous l'homme logique, par l'entendement et par la vue, pour nous indiquer ainsi la route où nous devons nous engager, nous plonge ensuite dans les profondeurs de l'âme invisible, en nous révélant par la musique la véritable action qui s'y poursuit, on s'écrie alors que cela n'est plus dramatique ! Et en effet, pour ceux à qui la musique ne révèle rien, cela n'est pas dramatique, et ne peut pas le paraître, puisqu'ils ne perçoivent plus aucune action. Mais on peut au contraire affirmer, avec une précision presque mathématique, que dans *l'An-*

neau du Nibelung, plus un passage est généralement considéré comme non-dramatique, et supprimé aux représentations, plus ce passage est important pour le drame dans la pensée du poète. Il arrive pour *l'Anneau du Nibelung* exactement la même chose que Wagner avait constatée lui-même pour *Tannhæuser :* « on élimine autant que possible le drame, comme chose superflue.... et le succès de l'œuvre repose uniquement sur le plaisir que prend le public à certains détails lyriques ». Mais la conséquence de tout ceci, c'est qu'aujourd'hui, sous le nom de Wagner, ce sont de véritables monstruosités que nous présentent les premières scènes d'Europe.

J'ai cru devoir développer ici ces considérations, parce que je crois qu'un exemple pratique, comme celui du sort subi par *l'Anneau du Nibelung* sur nos théâtres, peut aider aussi bien les adversaires que les amis du drame wagnérien à préciser la question de principe qui est à la base de cette conception d'une nouvelle forme de drame.

*
* *

Passons maintenant au détail de l'exécution, tant pour le poème que pour la musique. — Pour ce qui concerne l'allitération, qui est le trait caractéristique du poème, je prie le lecteur de se reporter à l'étude de Wagner : *Opéra et Drame*, où le maître a traité ce sujet sous tous les aspects qu'il peut présenter. Je ne pourrais ici que retranscrire ce que Wagner a écrit. Je me contenterai de rappeler qu'il dit de cette

rime entre les consonnes radicales, qu'elle constitue « un merveilleux instrument poétique pour rattacher les idées les unes aux autres et les lier en faisceaux » (1), et que, « en reliant ainsi entre elles les émotions les plus diverses, elle nous aide à élargir notre façon de les concevoir, et à les regarder comme unies par des liens d'affinité d'ordre purement humain » (2).

Quant à ce qui concerne d'une façon générale les rapports entre la parole et la musique, il n'y a qu'à se reporter à ce qui a été dit plus haut à propos de *Tristan et Isolde*. Je voudrais seulement examiner ici d'un peu près certain aspect spécial de ces rapports qu'on peut étudier dans *l'Anneau du Nibelung* mieux que dans les autres drames wagnériens. Mais je dois faire remarquer d'avance qu'il ne faut pas interpréter d'une façon trop formelle ce que j'ai à dire à ce sujet.

Si l'on jette un coup d'œil d'ensemble sur *l'Anneau du Nibelung*, on est frappé de ce que le rapport qui existe entre la parole logique et la musique révélatrice, est vraiment très différent suivant qu'on se trouve en présence de l'une ou l'autre des quatre parties de l'œuvre. Nous savons que dans cette question ce n'est pas de la plus ou moins grande quantité

(1) « eine allumfassende und allverbindende Wundermacht ». (IV. 166.)

(2) « die entferntest von sich abliegenden Empfindungen zu verbinden weiss, und sie dem Gefuehle als verwandte, rein menschliche, zur umfassenden Aufnahme zuweist. » (IV, 166.)

de phrases et de mots qu'il y a lieu de se préoccuper, mais bien de la valeur plus ou moins considérable de ce qu'ils signifient, et de l'importance accordée à la parole dans la représentation de l'œuvre sur la scène. Pour ce qui concerne la musique, c'est l'intensité de l'expression qu'il faut examiner.

Pour ne laisser planer aucune obscurité sur ce que j'entends par là, je rappelle encore ici l'exemple que j'ai donné plus haut des paroles d'Isolde. Au premier acte, quand elle dit : « Elu pour moi, perdu pour moi », la musique ne fait alors que suivre discrètement la déclamation, et j'ai expliqué pourquoi cela devait être ainsi ; tandis au contraire qu'à la fin du troisième acte, à la mort d'Isolde, où les paroles ne sont plus que des exclamations sans suite logique, la musique exprime avec une précision et une puissance incomparables tout ce qui reste inaccessible aux mots. Or, si l'on parcourt *l'Anneau du Nibelung* dans son ensemble, on ne manquera pas d'apercevoir des différences profondes entre chacune des quatre parties, pour ce qui concerne le rapport de la parole à la musique. Dans *l'Or du Rhin*, la parole joue un rôle prépondérant. Dans *la Walkyrie*, la musique s'affirme avec beaucoup plus d'indépendance, non seulement dans les scènes lyriques, où cela est parfaitement normal, mais aussi dans les scènes dramatiques, où nous voyons encore cependant des parties où l'importance de la parole prédomine, et d'autres enfin où il y a lutte pour ainsi dire entre la musique et la parole.

Dans les deux premiers actes de *Siegfried*, il règne un équilibre parfait entre la musique et la parole ; c'est pourquoi, dans un certain sens,on a pu dire de *Siegfried* que c'était par excellence l'œuvre classique de Wagner. Quant au *Crépuscule des Dieux*, c'est une immense symphonie ; presque d'un bout à l'autre, c'est de la « musique absolue », mais, bien entendu, dans le sens dramatique que ce mot comporte lorsqu'on envisage les choses du point de vue de Wagner. — Pour reconnaître la vérité de ce que je viens de dire,il est naturellement nécessaire de ne pas s'arrêter à de certains passages qui,pris isolément, sembleraient me contredire ; mais il faut admettre que dans un organisme aussi vivant que le drame, les divers éléments qui contribuent à l'expression totale le font dans une mesure qui peut et doit varier à chaque instant. Il ne s'agissait donc, dans ce que j'ai dit, que de l'impression générale pour chacune des quatre parties de la tétralogie. Il y a un grand intérêt à préciser cette impression, parce que, chez Wagner,les modifications dans les moyens d'expression sont toujours intimement liées à la marche de l'action dramatique, de telle sorte que l'étude de l'un de ces deux sujets contribue toujours à élucider l'autre. C'est pour cette raison que,dans l'examen qui va suivre, je serai forcé à chaque instant de me reporter au drame lui-même ; et ainsi l'étude du rapport entre la parole et la musique nous aidera à pénétrer plus profondément cette tragédie de Wotan que je n'avais encore pu faire qu'esquisser.

C'est dans *l'Or du Rhin* qu'on aperçoit le plus clairement combien est justifié ce que j'ai dit ; et le peu de goût pour cette œuvre témoigné par le public en est déjà une preuve. On est en général peu sensible aux beautés de la langue dans *l'Or du Rhin* ; ou bien encore on l'entend si mal déclamer, qu'on ne peut l'apprécier. Quant à la musique, elle est extrêmement belle, mais sa beauté est liée si intimement à la parole, et en forme tellement partie, que, si on l'isole, elle reste aussi incomprise qu'un quatuor de Beethoven. Enfin, de toutes les œuvres de Wagner, c'est *l'Or du Rhin* qu'on joue le plus mal ; car, pour trouver le style qui conviendrait à cette musique, il faudrait prendre pour point de départ ce que Wagner appelle « le point central d'où rayonne la vie de l'expression dramatique : le vers déclamé par l'acteur ». Or, comment espérer cela d'un chanteur d'opéra ? — Et maintenant, qu'on veuille bien réfléchir à ceci : c'est dans *l'Or du Rhin* qu'est posée la base de toute la tragédie de Wotan ; — tous les événements qui ont lieu au cours de la tétralogie, jusqu'à la fin du *Crépuscule des Dieux*, sont la suite de ce qui se passe ici ; — c'est ici que naît « la pensée » de Wotan, et qu'ont leur origine tous les conflits qui lui déchirent l'âme jusqu'à ce qu'il « voie finir le monde » ; — c'est ici que la musique, dont le rôle est de constituer l'unité actuelle et vivante de l'œuvre entière, « crée plastiquement les motifs élémentaires, qui deviennent, en s'individualisant de plus en plus dans leur développement, les supports des ten-

dances passionnelles du drame dans toutes ses ramifications, et des caractères qui s'y manifestent » (1). Comment donc comprendre le vrai drame dans *l'Anneau du Nibelung*, si *l'Or du Rhin* n'est que mal représenté, ou bien même si on ne le représente pas du tout ? Mais la raison qui fait qu'on joue mal *l'Or du Rhin*, ou encore qu'on ne le joue pas du tout, je viens justement de la donner tout à l'heure.

Ce qui caractérise *la Walkyrie*, c'est la manière catégorique dont les différentes scènes qui composent cette œuvre se distinguent les unes des autres sous le rapport de l'expression. Avant tout, il est indispensable de bien saisir la portée du premier acte vis-à-vis du drame entier.

Il me semble qu'on pourrait comparer des scènes telles que l'ensemble de celles du premier acte, dans *la Walkyrie*, aux scènes où se faisaient entendre les récits des messagers dans la tragédie grecque et la tragédie française. Certes, ce sont là des parties intégrantes et nécessaires du tout, et souvent elles contiennent des beautés de premier ordre ; mais on n'en doit pas moins reconnaître qu'elles n'ont qu'un rang de subordonnées dans la véritable action dramatique ; car, pour Wagner comme pour tout vrai grand poète, depuis qu'Eschyle a écrit son *Prométhée*, la véritable action c'est la lutte intérieure qui se

(1) die plastischen Natur-Motive aufstellt, welche in immer individuellerer Entwickelung zu den Traegern der Leidenschafts-Tendenzen der weitgegliederten Handlung und der in sich aussprechenden Charaktere sich gestalten werden (VI, 377.)

passe dans l'âme invisible. Ce que les messagers racontent n'a d'importance que par l'impression que produit leur récit ; et si Shakespeare a changé cela pour nous montrer s'accomplir les événements eux-mêmes, c'était afin de nous faire saisir d'une façon encore plus immédiate l'influence que devaient avoir ces événements, et de nous faire ainsi pénétrer plus profondément encore dans l'âme de ses héros. Le drame wagnérien a, sur le drame shakespearien, l'immense avantage, non seulement de pouvoir faire se dérouler devant nos yeux ces épisodes décisifs, mais encore, en vertu de la puissance d'association inhérente à la musique, de pouvoir les relier d'une façon intime au drame entier, et en particulier à cette action intérieure qui en est l'âme. Nous savons déjà que ce miracle ne peut guère s'expliquer par le moyen des mots ; nous ne pouvons que le constater. Ainsi, par exemple, pendant que la musique nous dépeint, comme seule elle peut le faire, l'amour de Siegmund et de Sieglinde, elle n'en évoque pas moins sans cesse pour nous la figure de Wotan, quoiqu'au cours de l'acte il ne soit pas une seule fois fait mention de celui-ci, et quoiqu'aucun des personnages que nous voyons n'ait connaissance des liens qui les rattachent au dieu. Pour peu que nous soyons sans parti pris, et que nous laissions libre cours à notre émotion, comme l'a voulu le poète, nous sentirons que, grâce à cette puissance miraculeuse de la musique, l'âme du héros est toujours présente, même lorsque le héros n'est pas

devant nos yeux ; et que par là même, par le fait de cette émotion, et sans qu'il y ait à faire aucun effort de réflexion, ce qui ne semblait être qu'un simple épisode se trouve être indissolublement lié et amalgamé à l'action totale. Mais ce n'est pas tout. Non seulement l'épisode se trouve relié au drame par l'atmosphère spéciale dont l'entoure la musique, mais de plus, grâce à ce même pouvoir magique de la musique, il continue lui-même à vivre dans la suite du drame. Sans qu'il soit nécessaire de nous souvenir d'une manière détaillée de l'influence que tel ou tel épisode a pu avoir sur le développement de l'action intérieure, cet épisode continue cependant à être un des éléments constitutifs de l'action, et nous ne cessons jamais de sentir le rôle qu'il a joué et dont les conséquences se prolongent, en se ramifiant, jusqu'à la conclusion du drame. Dans la vie, ce fut un moment qui exerça une influence une fois pour toutes déterminée : c'est donc un thème déterminé qui le rappellera désormais dans la symphonie. « Grâce à ces thèmes mélodiques, nous sommes initiés d'une façon constante aux secrets les plus profonds de l'intention poétique, et c'est devant nous qu'elle se réalise » (1). Dans le drame wagnérien, le souvenir de ce qui précède et le pressentiment de ce qui doit suivre, le passé et l'avenir, pla-

(1) « An diesen melodischen Momenten werden wir zu steten Mitwissern der tiefsten Geheimnisse der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Theilnehmern an deren Verwirklichung. »

nent constamment sur l'action pendant qu'elle se déroule sur la scène. Mais revenons à *la Walkyrie.*

Si l'on ne connaît pas *l'Or du Rhin* et qu'on entende le premier acte de *la Walkyrie*, on ne pourra jamais se douter que l'ombre de Wotan s'étend sur toute cette scène ; on y verra uniquement une scène d'amour, que beaucoup de personnes jugeront, et alors avec raison, être d'une immoralité outrageante ; tandis que si l'on connaît le premier drame, on a tout de suite le pressentiment que tout ce qui se passe maintenant doit être l'œuvre de Wotan, et que c'est lui, Wotan, qui cherche à étouffer la voix de sa conscience et à se tromper lui-même sur ce qu'il y a de criminel dans cet amour entre frère et sœur. Et, sans cesse, la musique accentue en nous ce pressentiment, et nous remplit d'angoisse ; jusqu'à ce qu'enfin la grande scène entre Fricka et Wotan vienne tout nous révéler avec précision, quand Fricka dit à Wotan : « Toi seul tu les excitas », et que nous voyons Wotan en lutte avec lui-même et acculé à l'impossibilité de trouver une solution autre qu'une solution tragique. — Ici donc c'est la parole qui doit prédominer, et cette transition soudaine du lyrisme du premier acte à l'âpreté du second, nous donne une secousse semblable à celle que ressent Wotan. — Wotan veut dominer le monde, et il compte y établir le règne de la « moralité », au sens suprême du mot ; mais toute puissance et toute loi ne peuvent avoir en dernier ressort qu'une origine criminelle, car la seule vraie morale — et il ne s'agit pas ici de la morale

conventionnelle — est l'amour (voir la première *Épître aux Corinthiens*, chap. XIII), et celui-là seul qui a maudit l'amour, peut acquérir la puissance. Wotan, cependant, cherche à se tromper lui-même à ce sujet, car il est conscient de la pureté et de la noblesse de ses intentions : « Mon courage ambitionne la puissance..., mais je ne voulus pas pourtant répudier l'amour » ; il entend même triompher de cette contradiction : « Ce qui jamais encore ne fut, voilà où aspire ma pensée » ; il voudrait se convaincre que Siegmund est réellement un héros libre, « hors de toute protection divine », et que l'amour entre Siegmund et Sieglinde n'est pas criminel.

« Was so Schlimmes
schuf das Paar,
das liebend einte der Lenz ? » (1)

Mais, dans son dialogue avec Fricka, il est forcé de se rendre à l'évidence : « J'ai usé de ruse pour me tromper moi-même ! » Et qu'on prenne soin de remarquer que c'est précisément l'amour tragique entre Siegmund et Sieglinde, qui nous montre jusqu'où ont déjà conduit Wotan les désirs contradictoires qui s'agitent dans son âme ; et c'est là, au point de vue dramatique, ce qui avait motivé les couleurs ardentes de la musique au premier acte.

(1) « Quoi de si mal — ont-ils donc fait, — ceux que dans l'amour a unis le printemps ? »

« in eig'ner Fessel
fing ich mich : —
ich unfreiester Aller ! » — (1).

Ce n'est que maintenant que nous nous rendons compte de tout ce qu'il y a de profondément tragique dans ce conflit qui déchire l'âme de Wotan ; et après que notre cœur a été souverainement ému par la première scène, et que, par la seconde, notre raison a été pleinement convaincue, nous atteignons alors le premier point culminant du drame, dans la grande scène avec Bruennhilde, où Wotan, resté d'abord dans le domaine de la raison pour se représenter à lui-même sa grande « pensée », descend ensuite peu à peu dans les profondeurs les plus cachées de son âme, pour aboutir enfin à prendre la résolution du renoncement absolu. Ici, la marche de la musique est vraiment très intéressante à suivre ; tout d'abord « elle s'efface et se soumet à toutes les exigences de la pensée, de façon à laisser percevoir très distinctement toutes les paroles » ; puis elle se développe peu à peu, elle augmente d'instant en instant sa force expressive, jusqu'à finir par s'affirmer comme étant la révélation toute-puissante de tout ce que les paroles ne sauraient dire. Ceux qui ne voient pas d'« action » dans cette merveilleuse scène, où, par une lente progression, toutes les facultés de l'homme

(1) « Dans mes propres entraves — je me suis pris : — moi, le moins libre de tous ! »

sont mises à contribution pour arriver à créer une impression d'ensemble qui soulève et emporte tout l'être, — ceux qui trouvent plus « dramatique » ce qui précède et ce qui suit, sous prétexte que là il y a deux êtres qui se donnent des baisers, et ici deux êtres qui se battent, — ceux-là peuvent se dire que le drame wagnérien n'est décidément pas créé à leur intention. — A partir du moment que je viens d'indiquer, la musique, pendant tout le reste du second acte, se maintient au même niveau. Car la résolution que prend Bruennhilde, lorsqu'elle vient annoncer à Siegmund sa mort, n'est que la contre-partie de celle que venait de prendre Wotan dans la scène précédente ; c'est bien encore la volonté de Wotan qui agit, mais conduite par l'amour, et non plus par la pensée : « la pensée que, moi, je n'ai pas pensée, mais seulement sentie ».

> « wie mein eig'ner Rath
> nur das Eine mir rieth —
> zu lieben was du geliebt. » — (1)

Il est évident que seule la musique pouvait exprimer des mouvements de l'âme aussi profonds. — Au début du troisième acte, nous avons de nouveau une scène épisodique, qui nous montre encore une fois un fait s'accomplissant parce que Wotan l'a voulu : ses filles, les Walkyries, conduisent des héros à la Walhalla.

(1) « Comme ma propre réflexion — ne me conseilla qu'une chose : — aimer ce que tu aimas. »

« dass stark zum Streit
uns faende der Feind,
hiess ich euch Helden mir schaffen » (1)

Il est vrai que depuis qu'il prononça ces paroles, Wotan a déjà accompli l'acte de renoncement, et qu'il s'est écrié :

« Eines nur will ich noch,
das Ende...
das Ende ! (2).

Mais ici, sur le rocher des Walkyries, l'acte qu'avait voulu sa volonté doit s'accomplir ; et ce qui se déroule sous nos yeux, ce n'est autre chose que l'accomplissement de la « pensée » de Wotan. Ici, nous ne faisons que voir et entendre. Mais combien la musique est différente de celle du second acte ! Le langage parlé n'existe pour ainsi dire plus du tout, et dès lors la musique ne peut exprimer que des sentiments d'un ordre tout à fait général. La différence est à peu près la même que celle qui existe entre le fait de contempler un paysage et celui de chercher à pénétrer jusqu'au plus profond d'un regard humain. — La dernière grande scène, celle qui nous montre Wotan et son second moi vis-à-vis l'un de l'autre, a un caractère tout particulier en ce qui concerne le rapport entre la musique et la parole.

(1) Afin que puissants pour la lutte — nous trouvât l'ennemi, — je vous ordonnai de me créer des héros.

(2) « Je ne veux plus qu'une chose, — la fin — la fin !

On a l'impression presque enivrante de les voir à chaque instant se pénétrer mutuellement de plus en plus, car le rapport qui les lie varie d'une façon constante; mais c'est là ce qui constitue la grande difficulté de cette scène, que Liszt lui-même jugea tout d'abord incompréhensible. Par contre, c'est là aussi le secret de l'impression extraordinaire qu'elle produit, lorsqu'elle est bien interprétée. Dans une lettre adressée à Liszt, Wagner a dit que « pour être pleinement saisie, cette scène exige la déclamation la plus intelligente, une déclamation qui soit en même temps la plus discrète et la plus approfondie ». C'est qu'ici, en effet, la parole et le son musical forment si bien un seul organisme, un tout inséparable, que, même si l'intensité relative de l'un et de l'autre varie à chaque instant, tous deux n'en restent pas moins indissolublement liés l'un à l'autre. A peine la pensée a-t-elle reçu son expression, qu'elle se résout aussitôt en émotion; comme inversement pour les émotions, même les plus profondes et les plus indicibles, l'intelligence — grâce à la lucidité que lui fit gagner toute la série des situations ayant précédé, —trouve sans effort les simples paroles que ces émotions comportent. Et il est facile de comprendre qu'une pareille scène n'ait pu avoir lieu plus tôt dans ce drame : pour que la pensée et l'émotion pussent se fondre en une telle unité, il était indispensable qu'elles se fussent auparavant définies, délimitées et déterminées avec une précision absolue.

On peut dire — sous certaines réserves — des

deux premiers actes de *Siegfried*, qu'ils forment de nouveau un grand « épisode », et dans ce sens on peut les comparer au premier acte de *la Walkyrie*. Toutefois, ce qui les caractérise, c'est que le vrai héros, Wotan, apparaît dans chacun de ces deux actes, en contemplateur : — « Je viens pour contempler, et non pas pour agir. » — Il en résulte que l'épisode se trouve rattaché d'une manière intime à l'action principale. Le dialogue entre Wotan et Mime nous montre avec la dernière évidence à quel point la situation entière est l'œuvre du dieu ; il en est de même de la rencontre de Wotan avec Alberich, qui nous laisse d'une façon poignante l'impression que tous les événements auxquels nous assistons n'acquièrent leur signification pleine et entière que par rapport à l'âme de Wotan. C'était là le seul moyen par lequel cet « épisode » pouvait servir à préparer le troisième acte, où le vrai drame atteint son second point culminant, dans la scène entre Wotan et Erda ; et c'était là la raison d'être des deux premiers actes.

Qu'on me permette de signaler en passant le parallélisme parfait qu'il y a entre la structure de *Siegfried* et celle de *la Walkyrie* : dans les deux drames il y a d'abord un long « épisode », et cet épisode conduit à une crise décisive dans l'âme de Wotan. Cette série d'événements, augmentée dès lors de la nouvelle action de Wotan, vient aboutir à Bruennhilde, et conduit aussi chez elle à une crise et à une action décisives. C'est la contradiction entre l'action de Wotan et celle de Bruennhilde qui cons-

titue la péripétie d'où découle toute une nouvelle suite d'événements.

Ce parallélisme dans la conception poétique entraîne nécessairement un certain parallélisme dans l'emploi et dans la succession des divers modes d'expression. Mais il faut remarquer que l'épisode, dans *Siegfried*, est tellement différent par sa nature de celui de *la Walkyrie*, et surtout que le rapport entre cet épisode et le drame de Wotan est si intime et d'une importance si considérable, que forcément la combinaison des trois grands éléments d'expression qu'utilise le drame doit s'en trouver toute modifiée. Il faut observer avant tout que cet épisode n'étant pas de l'ordre lyrique, comme l'était celui de *la Walkyrie*, mais de l'ordre épique, il en résulte que la vision doit jouer ici un rôle considérable. Enfin, comme le drame est plus avancé, et que le trésor d'expression musicale s'est enrichi de toute *la Walkyrie*, la musique dispose ici de ressources bien plus abondantes, ce qui lui permet — quelque paradoxal que cela puisse paraître au premier abord, — de s'exprimer d'une façon plus discrète, car le sens de chacune de ses phrases étant maintenant bien nettement déterminé, elle peut exprimer d'une façon plus concise les sentiments les plus compliqués et les plus indéfinissables, dont la signification dans ce drame n'en est pas moins d'une rigoureuse précision. Une conséquence directe de cette possibilité, c'est la grâce infinie et l'exquise légèreté qu'atteint toute la musique ayant trait au jeune Siegfried, mu-

sique qui s'unit sans effort aux vers du poète, tout en paraissant voltiger comme en se jouant autour des paroles. L'âme de Wotan est en parfaite harmonie avec tout ce qui se passe sur la scène : c'est avec calme, et le cœur rempli d'une joie auguste, qu'il contemple l'enfant plein de gaieté, et les nains envieux. Ce qu'il *contemple*, et ce qu'il *est*, c'est ici au fond identiquement la même chose! — Il est donc tout naturel que nous trouvions dans ces deux premiers actes un équilibre parfait entre les divers éléments d'expression : la vision, la parole et la musique. Chacun de ces éléments conserve bien son caractère distinctif, mais aucun d'eux ne prédomine d'une façon spéciale. Leur ensemble en acquiert un caractère d'harmonie très simple, et calme, et claire, et pondérée, qui donne à ces deux premiers actes un cachet tout particulier dans l'œuvre de Wagner, et qu'on ne saurait peut-être mieux qualifier, en effet, que par le mot : « classique ». Mais dès les premières mesures de l'introduction au troisième acte, nous voici transportés dans un tout autre monde. Puisque la véritable action est l'action intérieure, c'est toujours la musique qui en sera la propre révélatrice, et elle est donc ici sans restriction le mode d'expression le plus puissant. Voilà pourquoi elle éclate triomphante, dès que Wotan agit, au lieu de continuer à contempler, et dès qu'il renonce solennellement à sa « pensée », à son rêve, pour « abandonner le monde avec délices à l'éternelle *Jeunesse* » ; voilà pourquoi elle continue à être l'élément prédo-

minant, lorsque Wotan, redoutant tout à coup les entraînements de son propre cœur, symbolisé par Bruennhilde, tente de barrer à « l'éternel *adolescent* » le chemin qui conduit à cette Bruennhilde; et voilà pourquoi enfin elle a encore le grand rôle, lorsque Bruennhilde, domptée par la folle impétuosité de Siegfried, rejette loin d'elle toute sa « science divine ».

« Goetter-Daemm'rung,
dunkle herauf!
Nacht der Vernichtung,
neble herein! » (1)

Ces paroles finales de *Siegfried* indiquent avec précision le sens de ce qui va suivre. Tout *le Crépuscule des Dieux* n'est que le déroulement d'une seule et immense catastrophe. Quoique Wotan n'y apparaisse pas, il serait faux de dire que dans le drame total ce dernier drame est encore un épisode, dans le sens où nous avons ainsi appelé le premier acte de *la Walkyrie*, ou les deux premiers actes de *Siegfried*. D'ailleurs ici, c'est le second moi de Wotan, Bruennhilde, qui est le personnage principal. Mais la disparition de Wotan lui-même de la scène entraîne avec elle la disparition de la « pensée ». La passion seule reste, — l'amour, la haine, l'envie, le désir de la vengeance, — et voilà aussi pourquoi la musique seule subsiste. A l'exception des quatre scènes où

(1) « Crépuscule des Dieux, — couvre tout de ton ombre! — Nuit de l'anéantissement, — répands tes nuages! »

l'on nous décrit Wotan « muet et solennel, et attendant la fin », et où la parole est appelée à préciser l'image évoquée à nos yeux, on peut dire que tout *le Crépuscule des Dieux* est une symphonie, qui nous montre la nuit de l'anéantissement enveloppant de ses nuages toujours plus sombres l'âme de Wotan.

J'ai parlé au début de cette étude sur *l'Anneau du Nibelung* des deux poèmes qu'imagina successivement Wagner sur ces légendes des *Eddas*. Il y a une observation qu'il est de toute nécessité de faire ici à ce sujet : Dans *le Crépuscule des Dieux*, à l'exception des quatre scènes dont je viens de parler tout à l'heure — les scènes des Nornes, de Waltraute, d'Alberich, et la scène de la fin — tout le poème est emprunté textuellement à la première esquisse, qui date, je le rappelle, de l'année 1848. Ainsi le drame final de *l'Anneau du Nibelung* est donc, pour les paroles, de la première période artistique du maître, tandis que les trois autres drames de la tétralogie datent de l'époque de pleine conscience. Par contre, la musique du *Crépuscule des Dieux* est l'avant-dernière œuvre de Wagner ; elle ne fut commencée que plus de vingt ans après l'achèvement du poème ! Et il faut bien reconnaître que cette unité entre les paroles et la musique que nous pouvons constater dans *Tristan et Isolde*, dans *les Maîtres-Chanteurs*, dans *Parsifal*, et dans les trois premières parties elles-mêmes de la tétralogie, elle n'existe nullement ici, dans *le Crépuscule*

des Dieux, sauf toujours pour les quatre scènes concernant directement Wotan, et qui du reste, pour cette raison, se distinguent à première vue de toutes les autres. Mais le fait même que Wagner se soit contenté de l'ancien poème, et n'ait pas jugé utile d'en écrire un nouveau, n'est-il pas une preuve concluante du peu d'importance qu'il attachait aux paroles de ce drame final, et une preuve que nous avons raison de voir dans *le Crépuscule des Dieux* une immense symphonie ? Tout en ayant un point de départ diamétralement opposé à celui de Beethoven, Wagner se rencontre ici avec lui, avec le Beethoven des plus grandes œuvres, où la musique atteint à une limite où elle devient du drame, tandis qu'ici, chez Wagner, le drame atteint à une limite où tout : raison, entendement, parole, vision, se fond entièrement en musique. Et voilà pourquoi Wagner a pu conserver le poème primitif ; et l'on peut dire des paroles dans *le Crépuscule des Dieux* ce que Wagner lui-même a dit de la *Missa solemnis* de Beethoven : « Le texte ne doit pas être compris dans son sens immédiat, il n'est utilisé que comme base d'appui pour la voix humaine, et au point de vue du sens il n'a pour but que de réveiller les impressions que produisent en nous les symboles bien connus. » On pourrait d'ailleurs dire exactement la même chose du rôle de la vision dans tout ce dernier drame. — Ce qu'il faut bien remarquer cependant, c'est que cette symphonie ne serait pas possible, si tout le grand drame ne l'avait précédée. C'est seulement

maintenant, quand l'action a été reléguée d'une manière absolue à l'intérieur, et que le héros ne paraît plus sur la scène, parce que sa seule vue suffirait à nous troubler, en nous arrachant à la contemplation de l'âme incommensurable où nous sommes désormais tout à fait plongés, — c'est seulement maintenant, que la musique devient absolument toute-puissante. Et, même chez Wagner, nous ne rencontrerons nulle part ailleurs une émancipation de la musique aussi complète que nous la pouvons trouver ici. On voit à quelle notion nouvelle sur une « musique absolue » nous conduit le drame wagnérien. Ce n'est plus la musique absolue dont nos esthéticiens disent orgueilleusement qu'elle ne peut jamais, de quelque façon que ce soit, rien exprimer; mais c'est au contraire la musique qui arrive, par le drame, à exprimer absolument tout.

*
* *

Par suite de la manière dont on le représente sur nos scènes d'opéra, *l'Anneau du Nibelung* est une œuvre absolument incomprise et méconnue, aussi bien par presque tous ceux qui l'admirent, que par tous ceux qui la dénigrent. Puisse cette rapide esquisse aider à faire désirer de la mieux connaître et de la mieux comprendre.

PARSIFAL

De tous les drames de Wagner, *Parsifal* est celui dont la structure est la plus claire. Dès le début, l'action est résumée en une seule phrase : par la compassion, un « simple » acquerra le « savoir », et accomplira l'œuvre de la rédemption (1). Cette phrase

(1) Les premiers poèmes connus qui ont trait à la légende de Parsifal et du Saint-Graal sont de langue française. Mais en France le souvenir de ces légendes paraît s'être à peu près effacé, ainsi que les notions elles-mêmes qui en formaient la base ; voilà ce qui rend presque impossible toute raduction de l'expression « der reine Thor », car, avec les notions, les mots ont disparu. Ainsi les vieux poètes français caractérisaient Parsifal par le mot : *nicelot*, auquel correspond littéralement le mot allemand : *Thor*. Aujourd'hui, il n'y a guère que les personnes versées dans la littérature du moyen âge qui comprennent ce mot : *nicelot* ; et on est forcé de traduire « der reine Thor » par « le pur simple », « le pur et fol », etc. J'ai choisi de traduire « *Thor* » par « *simple* », parce que ce mot sert encore dans plusieurs provinces françaises à désigner à peu près ce qu'on entendait

indique même avec précision le contenu de chacun des trois actes : dans le premier, la compassion du « simple » est excitée ; dans le second, il acquiert le « savoir », par la compassion ; et dans le troisième, le héros, compatissant, ayant acquis le « savoir », accomplit l'œuvre de rédemption.

Pour ce qui est du célèbre poème épique *Parzival*, de Wolfram von Es ch nbach, on peut affirmer qu'il a surtout été utile à Wagner en lui évitant d'avoir à donner de nombreuses explications sur la légende, puisqu'il pouvait supposer que son auditeur en connaissait les traits généraux et le caractère principal. C'est ce que nous avons déjà constaté pour *Tristan et Isolde*; mais ici, le cas est encore bien plus frappant, car il n'y a presque aucune connexité entre le drame de Wagner et la légende d'où il l'a tiré. On s'en rendra compte d'autant mieux qu'on ne se contentera pas d'une simple comparaison des deux œuvres entre elles ; mais qu'on se donnera aussi la peine de rechercher les influences poétiques qui ont conduit le maître à écrire son *Parsifal.*

Ce qui, au premier coup d'œil, distingue du poème épique de Wolfram von Eschenbach le drame de Wagner, c'est que le « Saint-Graal » en constitue le point central, — le Graal et tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire le roi, en proie à des tortures physiques et morales, et les chevaliers, qu'envahit le

autrefois par « *nicelot* » ; mais le lecteur ne doit pas oublier d'y rattacher constamment tout le sens profondément poétique qu'il comporte.

désespoir. Tout d'abord, nous sommes témoins des souffrances d'Amfortas ; ensuite, nous apprenons d'une façon explicite ce qu'est le Graal, (ou, comme dit Parsifal, *qui* est le Graal), quels sont ses chevaliers, quels sont ses ennemis, et quelle lutte est engagée entre les uns et les autres ; et ce n'est qu'après que toute notre attention a été concentrée sur le Saint-Graal, et lorsque nous comprenons avec quelle impatience on attend la venue du rédempteur promis, que Parsifal apparaît. Et au cours du drame, nous n'apercevons le héros qu'aux trois moments de sa vie qui sont décisifs pour le sort du Saint-Graal. — L'épopée, par contre, commence par un récit détaillé de la jeunesse de Parsifal, de ses aventures, de son mariage ; et lorsque enfin le héros arrive au *burg* du Graal, le récit de tout ce qui s'y passe et la description des souffrances du roi sont si confus, qu'on ne sait jamais bien au juste où l'auteur veut en venir. Ce n'est qu'au quatorze mille soixante-douzième vers, qu'il commence à nous parler du Graal, et encore nous dit-il simplement que c'est « une pierre », qu'elle « doit être de grande valeur », et qu'on la nomme « lapis exilis ». La plus grande partie du poème est ensuite consacrée au récit des nombreuses aventures chevaleresques qui conduisent Parsifal jusqu'à la cour du roi Arthur. Ces aventures remplissent le temps très long qui s'écoule jusqu'au jour où Parsifal se retrouve enfin au burg du Graal, et où il guérit Amfortas en lui posant la question : « Mon oncle, qu'avez-vous ? » — On voit donc qu'au fond il y a

bien peu de parenté entre les deux poèmes ; et il était bon de se débarrasser l'esprit dès le début de toute idée préconçue d'une prétendue « dramatisation » de l'épopée de Wolfram, car cela ne peut que nuire à la compréhension du drame de Wagner, si simple et si clair.

Ce qui, par contre, présente un réel intérêt, c'est de constater les liens qui unissent *Parsifal* aux autres drames du maître, non seulement à *Jésus de Nazareth*, et aux *Vainqueurs*, mais encore et surtout à *l'Anneau du Nibelung* et à *Tristan et Isolde.* Ce point est d'autant plus important à préciser, qu'on a souvent prétendu que *Parsifal* occupe une position isolée dans l'œuvre de Wagner, que là le poème s'est mis en dehors des limites de l'art, etc. Il n'est pas nécessaire d'exposer en détail les traits de caractère qu'il peut y avoir en commun entre Parsifal et Jésus le Rédempteur, ou Ananda le pur, dans *les Vainqueurs*. Ils sont de toute évidence. Et il est d'ailleurs bien plus intéressant pour la compréhension exacte de *Parsifal*, d'examiner ce qui rattache ce drame à *l'Anneau du Nibelung* ainsi qu'à *Tristan et Isolde.*

Ce qui constitue le lien qui unit *Parsifal* à *Tristan et Isolde*, c'est que la figure de Parsifal apparut pour la première fois au poète pendant qu'il travaillait à *Tristan et Isolde.* M. de Wolzogen nous donne là-dessus quelques détails : « Parsifal, à la recherche du Saint-Graal, dit-il, devait, dans le troisième acte de *Tristan et Isolde*, arriver en pèlerin à Karéol, pendant que Tristan, en proie à toutes les tortures de l'amour, se tordait désespérément sur son lit de

mort. » Et il paraît que Wagner avait déjà noté la mélodie de Parsifal, le pèlerin, qui répondait aux plaintes désespérées de Tristan niant la vie et demandant le pourquoi de l'être. La figure de Parsifal fut donc d'abord imaginée comme contraste à celle de Tristan. Et en 1856, Wagner disait à Liszt : « Il vous faudra d'abord avoir compris mon *Tristan*, et vous comprendrez ensuite bien mieux *les Vainqueurs*. » Ces mots prouvent à quel point l'idée de mettre à la scène le saint, la rédemption parfaite, le renoncement, jaillit directement de ce fait que le poète avait déjà conçu le drame du désir et de la mort par l'amour. La première esquisse de *Parsifal*, nous dit M. Tappert, se terminait par un chœur, où ces paroles devaient se faire entendre :

« Gross ist der Zauber des Begehrens,
Groesser ist die Kraft des Entsagens. » (1)

Mais il ne faut pas oublier que le drame de *Tristan et Isolde* est lui-même, ainsi que l'a dit Wagner, « comme une sorte d'acte complémentaire de *l'Anneau du Nibelung*, pour ce qui concerne les figures de Siegfried et de Bruennhilde ». Or, c'est cette partie complémentaire qui a inspiré la première conception du héros Parsifal. Il y a donc là déjà comme une parenté indirecte entre *l'Anneau du Nibelung* et *Parsifal* ; mais il y en a encore une autre, et bien

(1) « Puissante est la magie du désir ; — mais plus puissante, la force du renoncement. »

13.

plus profonde, qui ne concere pas tant la figure du héros que la conception fondamentale du drame.

Ce qui constitue cette parenté, c'est que, dans l'idée de Wagner, « le Saint-Graal ce n'est autre chose que le Trésor des Nibelungs idéalisé » (II, 194). Cette légende est pour lui une forme moderne et chrétienne de l'ancienne légende de l'Or du Rhin. Il est tout à fait inutile de discuter ici sur le point de savoir si cette idée est justifiée, ou si elle ne l'est pas ; ce qu'il importe de savoir, c'est que le poète l'avait déjà lorsqu'en 1848 il ébaucha sa première esquisse d'un drame sur le mythe des Nibelungs. Ce fait suffit à lui seul à démontrer au lecteur la réalité et l'importance du rapport qui lie *Parsifal* à *l'Anneau du Nibelung*. Entreprendre de le démontrer autrement, c'est-à-dire par des séries de rapprochements entre les deux drames, ce serait bien long, et cela n'entraînerait d'ailleurs pas sans doute aussi facilement la conviction, que suffit à le faire la connaissance du fait que je viens de signaler. On comprend maintenant que dans la pensée du poète, *Parsifal* fut la continuation directe de *l'Anneau du Nibelung*, ou plutôt une œuvre strictement parallèle à celle-ci, en même temps qu'elle lui était antithétique. Et il ne s'agit pas ici de coïncidences fortuites, ni d'interprétations forcées : le maître a rendu lui-même si indubitable son intention d'un parallélisme dans l'antithèse, qu'on ne peut s'étonner que d'une chose, c'est qu'un fait aussi significatif ait pu passer inaperçu jusqu'ici. De même que l'Or (l'anneau) est le centre du premier drame,

de même le Graal est le centre du second. Wagner lui-même l'a dit : « La recherche du Graal remplace maintenant la lutte pour l'Or ». Il a aussi ajouté : « La voix qui sort du tombeau de Titurel n'est autre que la voix de Wotan, chez qui s'est brisée la volonté de vivre. » Pour montrer le parallélisme entre Bruennhilde et Kundry (qui, elle aussi, traverse les airs sur un cheval magique), Wagner a forgé pour celle-ci le nom de Gundryggia, qui signifie Walkyrie. On pourrait multiplier ces exemples de parité dans des détails caractéristiques. Et tandis que Parsifal arrivant à Karéol près de Tristan mourant, ne nous aurait fourni que le contraste de l'homme plein de compassion, du renonciateur, et de l'homme tourmenté par le désir et mourant d'amour, le drame de *Parsifal* opposé au drame de *l'Anneau du Nibelung*, nous montre toute une conception du monde opposée à une autre conception du monde. Je ne me sens nullement le goût d'exposer d'une manière plus détaillée ce que je viens d'indiquer ici brièvement; d'ailleurs la seule chose indispensable est de connaître l'intention du poète, car il n'y a besoin de rien de plus pour aider à l'intelligence des deux œuvres.

*
* *

Ce qu'il y a de très curieux à remarquer, c'est la manière dont Wagner a réalisé son intention dramatique. *Parsifal* se distingue profondément de *Tristan et Isolde* et de *l'Anneau du Nibelung* ; il n'a d'affinité, au point de vue de la structure, qu'avec *les Maîtres-Chanteurs*.

J'ai déjà fait observer que toute la situation nous est indiquée de la façon la plus explicite avant même que nous apercevions Parsifal ; et, même quand le héros apparaît, il ne fait qu'être là, et il n'intervient d'aucune façon dans le cours des événements. C'est sans le savoir et sans le vouloir qu'il est entré dans le domaine du Graal ; et après avoir prononcé les quelques paroles qui le caractérisent comme « simple », il devient pour le reste du premier acte un spectateur muet de ce qui se passe devant lui. Parsifal commence donc par où Wotan avait fini, par la contemplation : et il finira par l'action. Mais ce rapport entre la contemplation et l'action, qui est la caractéristique du drame pris dans son ensemble, se présente ainsi, non seulement pour l'ensemble du drame, mais encore pour chaque acte en particulier. Chaque fois nous sommes d'abord mis en présence d'une situation qui s'est créée tout à fait en dehors de Parsifal, et dont ce héros ignore même l'existence ; il y est alors conduit par le sort, à son insu, et jusque-là son rôle est donc entièrement passif ; et ce n'est enfin qu'après avoir subi l'impression qui doit se dégager de ces situations, que naît en lui l'émotion intérieure par laquelle il sera conduit à l'action visible.

Au premier acte, lorsque Gurnemanz reproche à Parsifal la mort du cygne, des larmes viennent aux yeux du jeune héros, il brise son arc et le jette loin de lui, et c'est là ce qui apparaît comme l'action décisive dans cet acte ; mais en réalité ce n'est là que le symbole, le symptôme visible, de l'action intérieure

et invisible constituant le véritable drame : l'éveil de la compassion dans l'âme du « simple ». C'est le « regard » (1) du cygne mourant qui a fait naître pour la première fois ce sentiment de la compassion dans le cœur de l'adolescent ; et, aussitôt que ce sentiment a été excité en lui, le voici devenu le témoin de souffrances bien autrement cruelles que celles du cygne : « l'affreuse détresse des chevaliers » (2), les tourments d'Amfortas, les plaintes de Titurel, dont la voix sort du tombeau pour supplier « qu'on ne le laisse pas mourir, sans l'assistance du Sauveur » ; et, par-dessus tout, l'angoisse qui s'empare des cœurs en présence de « l' objet sacré », le Graal, centre de toute l'action, et qui apparaît maintenant comme délaissé et comme « orphelin ».— Au second acte nous saisissons le sens dramatique de toutes ces scènes auxquelles Parsifal avait assisté en spectateur muet. L'acte commence de nouveau, il est vrai, par une partie qu'on pourrait appeler purement descriptive : nous voyons les puissances des ténèbres attirer l'adolescent ingénu dans leur cercle magique et méditer sa perte; nous le voyons lui-même s'abandonner sans méfiance aux caresses des Floramyes (3) et aux baisers

(1) « Sieh'st du den Blick ? »

(2) « die Brueder dort in grausen Noethen. » (Ce sont les paroles que prononce Parsifal au second acte, lorsqu'il parle de ce qu'il a vu dans le temple du Saint-Graal.)

(3) Il est presque inutile de faire remarquer, tant cela est évident, que Wagner n'a pas plus dérogé à ses principes ici que dans *les Maîtres-Chanteurs*, en y introduisant des chœurs.

de Kundry; nous sommes enfin témoins de l'accomplissement de l'acte qui a une importance décisive, c'est-à-dire de l'acte de Parsifal, repoussant la tentatrice. Mais la véritable action, c'est la succession des états d'âme par lesquels passe Parsifal pour acquérir le « savoir » ; et cette action-là se relie de la manière la plus intime aux événements du premier acte. Le premier frisson de désir sensuel qui traverse son cœur innocent réveille le souvenir de la blessure d'Amfortas ; il croit même d'abord que c'est aussi sa propre chair qui saigne ; et cette illusion qu'il a eue l'amène à comprendre que ce n'est ni d'une blessure de son propre corps, ni de la blessure d'Amfortas, qu'il souffre, mais bien du criminel désir qu'il a senti vivre dans son cœur et qu'il aperçoit maintenant dans le cœur de tous les hommes. Et voilà que la douleur qui l'étreint fait que ce n'est même plus la plainte d'Amfortas qu'il entend, mais « la plainte du Sauveur ». Bientôt, la nature entière la lui répète ; il voit le monde entier « plongé dans les ténèbres de l'illusion », car lui-même a enfin acquis le « savoir ». Son regard désormais voit par delà les mirages de son propre cœur, et du cœur de tous les êtres ; et il recon-

Dans les deux cas, il s'agissait de dépeindre l'état d'âme d'une collectivité, de décrire une situation générale, qui acquiert une signification dramatique par la façon dont le héros réagit vis-à-vis d'elle. Le drame wagnérien exige un nombre de personnages aussi restreint que possible ; mais c'est justement pour cela que loin de proscrire les chœurs, il les appelle, car un chœur ne forme qu'une seule et unique individualité.

naît comme unique but de la vie, d'écouter « la plainte de Dieu, dont les lamentations se font entendre dans son âme », et d'obéir à la voix qui lui crie :

> « erloese, rette mich
> aus schuldbefleckten Haenden! » (1).

Apporter la « rédemption au rédempteur », voilà la tâche qu'il doit accomplir. On voit que la compassion pour Amfortas n'a été qu'une chose toute secondaire ; mais pour pouvoir accomplir son œuvre de rédemption, il manque à Parsifal la plénitude du « savoir ». Ce qu'il ignore encore, ce sont ses ennemis, Klingsor et Kundry, qui le lui révèlent. Il apprend par eux « qui a pu oser blesser Amfortas avec l'arme sacrée », et dans quelles mains se trouve maintenant cette lance sanctifiée par le sang du Seigneur. Et ils finissent même par lui remettre cette lance. — On s'est souvent montré surpris de ce que Parsifal n'ait pas eu à conquérir la lance dans un combat héroïque; mais, en faisant ce reproche au poète, on oublie que Parsifal a dû tout d'abord prendre d'assaut et sans armes le château de Klingsor, et qu'il a mis en fuite tous les chevaliers qui le défendaient. Le héros a donc donné des preuves suffisantes de courage, puisque sans cette première lutte il n'aurait jamais pu approcher de la lance. Mais ce qui réduit tout à fait à néant l'objection faite à ce passage du drame, c'est de remarquer que l'action intérieure consti-

(1) « Délivre-moi, sauve-moi — des mains souillées par le crime ! »

tuant la fin du second acte est d'une nature si prodigieuse, que tout événement extérieur qui surviendrait alors, même le plus héroïque, ne pourrait par comparaison que nous sembler mesquin et sans intérêt. Et c'était ce que le poète devait éviter par dessus tout.

Le troisième acte commence, comme les deux autres, par la description d'une situation. — L'action dramatique se trouvant reportée maintenant tout à fait à l'intérieur, nous n'apprenons rien sur « les innombrables périls, luttes et combats » par où Parsifal a dû passer pendant les années où il a erré de par le monde à la recherche du Graal. Un seul vers suffit à nous dire que cela fut, mais pas un détail ne nous est donné. De même qu'à la fin du premier acte Parsifal fut initié à la situation par tout ce qui se passait sous ses yeux, de même il l'est ici en apercevant Gurnemanz et en écoutant son récit. Il en résulte un dernier et puissant bouleversement intérieur, d'où le héros sort comme sanctifié par une dernière épreuve, et digne désormais de l'office suprême de roi. La guérison d'Amfortas et la délivrance du Graal « des mains souillées par le crime », voilà l'action décisive par laquelle se termine le drame. Mais ici, de nouveau, il est essentiel de comprendre que la guérison d'Amfortas n'est qu'un signe extérieur et visible, le symbole, pour ainsi dire, de la véritable action intérieure. Amfortas n'a d'importance qu'en tant qu'il a exercé, sans s'en douter, une influence décisive sur l'évolution tout intérieure qui constitue le drame. Aussi, Parsifal lui dit :

« *Gesegnet* sei dein Leiden,
das Mitleid's hoechste Kraft
und reinstes Wissens Macht
dem zagen Thoren gab. » (1).

Et le cygne, et le baiser de Kundry, et la mort de Titurel, tout, au point de vue du drame, n'a fait que concourir au même but. — La compassion pour le cygne, pour le simple animal, conduisit à la compassion pour l'homme, et la compassion pour l'homme à la compassion pour le Sauveur : la « plainte divine » est désormais le ressort de toutes les pensées, de tous les sentiments, de tous les actes de Parsifal ; et c'est en suivant toujours cette voie qu'il a pu gravir l'abrupt sentier menant au triomphe définitif, et que dans son cœur le souverain miracle a pu se produire :

« Hoechsten Heiles Wunder :
Erloesung dem Erloeser ! » (2).

Tout le drame de Parsifal, c'est cette évolution du « simple », qui devient le Saint, le Vainqueur !

Et c'est là ce qui a nécessité la structure si étrange et si intéressante de cette œuvre. Dans *l'Anneau du Nibelung* et dans *Tristan et Isolde*, c'est la passion du héros, c'est sa volonté, qui est l'agent moteur et directeur du drame, tant de l'action extérieure que

(1) « *Bénie* soit ta souffrance ! — car la pleine énergie de la compassion, — et la force du plus pur savoir, — c'est elle qui les donna au Simple irrésolu. »

(2) «Miracle du suprême salut : — Rédemption au Rédempteur ! ».

de l'action intérieure : les pensées viennent après les actes. Mais, seule, la contemplation peut conduire à la victoire morale; et c'est pour cette raison que, dans *les Maîtres-Chanteurs*, Hans Sachs nous est montré comme un esprit porté à la contemplation; à chaque instant, son regard s'arrête à considérer le monde qui l'entoure, et c'est ainsi qu'il parvient à voir par delà toutes les illusions, aussi bien par delà les siennes propres, que par delà celles des autres hommes. Et quand, enfin, pour *Parsifal*, il s'est agi de mettre en scène la victoire morale sous sa forme la plus absolue, de montrer le « devenir » d'un saint, deux conditions devaient primer nettement toutes les autres et imposer ainsi au drame une forme toute spéciale. Il fallait tout d'abord que l'*impressionnabilité* fût un trait distinctif du héros et que ce trait nous fût rendu sensible; et il fallait aussi que la disposition contemplative de ce héros, afin d'acquérir tout son développement, rencontrât des *situations* poignantes et d'une grandeur exceptionnelle, qui le fissent plonger jusqu'au fond « des ténèbres enveloppant d'illusions le monde entier ». C'est ce que nous trouvons en effet dans *Parsifal*.

Dans *l'Anneau du Nibelung*, la pensée de Wotan embrassait pour ainsi dire tous les enchevêtrements de l'action : tout ce qui se passe dans le drame émanait de sa volonté, comme les branches sortent du tronc de l'arbre. Dans *Parsifal*, au contraire, l'action extérieure, et tout ce qui se déroule à nos yeux, enveloppe le héros de toutes parts. On nous montre toute

une armée de nobles cœurs accablés de détresse et plongés dans le désespoir ; et, soudain, voici Parsifal amené dans ce milieu. Mais comme une grande impressionnabilité est le trait distinctif de son âme, il ne s'élance pas à accomplir des actes irréfléchis, et, quoique son cœur saigne, il reste immobile, car l'impression de ce qui se passe, ayant envahi tout son être, paralyse ses forces. Plusieurs fois nous voyons chez lui l'homme physique aller presque jusqu'à perdre conscience, tant l'homme intérieur est puissamment agité, et dominé par ce que son regard lui révèle. Il s'ensuit que Parsifal doit facilement en venir à l'oubli de soi-même, et ensuite que son regard doit acquérir assez d'intensité pour découvrir à travers le phénomène individuel l'arrière-fond essentiel et universel dont tout phénomène individuel n'est jamais qu'un symptôme. Tous ces détails psychologiques nous sont rendus sensibles dans le drame. Dès le début nous apprenons que Parsifal a oublié jusqu'à son nom, et jusqu'à sa mère ; et à peine a-t-il retrouvé ce dernier souvenir, qu'il le perd de nouveau devant l'impression produite en lui par la scène du Graal ; cela nous fait comprendre qu'il oublie tout plus tard pour obéir uniquement à la voix de Dieu qui aura retenti dans son âme. Pour ce qui est de l'intensité avec laquelle il pénètre les choses, nous en avons un exemple frappant au second acte, lorsque le baiser de Kundry suffit à lui faire reconnaître le « regard » qui séduisit Amfortas, et ensuite lorsque, se souvenant de la scène du Graal, ce n'est

plus maintenant la plainte d'Amfortas, mais la plainte même du Sauveur qu'il entend.

On voit donc, je l'espère, que si l'action extérieure, dans *Parsifal*, entoure et enveloppe le héros, au lieu de lui être subordonnée, le vrai drame n'en est pas moins celui qui se passe dans l'âme de ce héros. On n'hésitera pas non plus à reconnaître que Parsifal est plus réellement indépendant, et qu'il est moins le jouet des événements, que ces personnages de drame qui agissent eux-mêmes ou qui tout au moins engendrent l'action, pour finir invariablement ensuite par se sentir « les moins libres de tous », comme dit Wotan, et la volonté brisée, anéantie. C'est que, par le fait même que toutes les impressions pénètrent chez Parsifal jusqu'au fond de l'âme, et que son regard est si perçant qu'il saisit le sens éternel des choses, l'homme intérieur triomphe non seulement de l'homme extérieur, mais encore de toute apparence extérieure. En obéissant uniquement à la voix de Dieu, Parsifal s'élève de beaucoup au-dessus de tous ceux qui l'entourent et qui semblaient agir sur lui; voilà pourquoi c'est Dieu lui-même qui le couronne roi, et qui lui donne le gouvernement de tous ceux qui jusque-là n'avaient vu en lui qu'un spectateur, à peine digne d'attention, de leur propre sort tragique.

* * *

Ici encore, c'est la puissance miraculeuse et indéfinissable de la musique qui crée une unité organique à la réunion du drame proprement dit et des tableaux

qui l'entourent. Dès l'introduction, nous entendons « le frémissement de la solitude, d'où s'élève, toute tremblante, la plainte de la compassion et de l'amour : le trouble, la sainte sueur d'angoisse du jardin des Oliviers, la divine souffrance et les douleurs du Golgotha » (1). Le poète nous le dit donc lui-même : c'est bien de la souffrance *divine* qu'il s'agit ici, et non pas de la souffrance de tel ou tel homme, Amfortas non plus qu'un autre. Le grand récit de Gurnemanz, au premier acte, est écrit de façon à établir un lien direct entre plusieurs des autres thèmes principaux de la symphonie et l'histoire de la Passion du Sauveur ; et dans la scène du Graal, la simple présence de Parsifal, muet et contemplateur, aboutit au même résultat, puisqu'à travers la plainte d'Amfortas, il entend, lui, la plainte divine... C'est ainsi que l'image, le cas particulier, acquièrent une signification universelle, que les mots ne sauraient exprimer ; et en même temps c'est ainsi que les événements extérieurs se trouvent unis d'une manière intime à l'action qui se passe dans l'âme du héros.

*
* *

L'action, dans l'âme du héros, aboutit à la victoire.

(1) « aus Schauern der Einsamkeit erbebt die Klage des liebenden Mitleides : das Bangen, der heilige Angstschweiss des Oelberges, das goettliche Schmerzensleiden des Golgotha. » (Fragments posthumes, p. 107.) Ces paroles de Wagner sont tirées d'une note explicative qu'il écrivit pour la *Parsifal-Ouvertüre*, lors d'une première audition séparée qui en fut donnée au roi Louis II.

J'ai d'ailleurs déjà plus haut exprimé ce fait dans les mêmes termes, car c'est, je crois, la façon la plus simple et la plus concise d'indiquer la chose avec précision. Mais ce fait ayant justement été la cause d'un grand nombre de malentendus et de critiques inintelligentes sur le mysticisme, la religion, l'abus du symbolisme, etc., dans *Parsifal*, il convient de s'y arrêter un instant. — En étudiant *les Maîtres-Chanteurs*, j'ai déjà fait remarquer que le fait de pouvoir représenter la victoire sur la scène est dû à l'acceptation de la musique comme moyen d'expression dans le drame. Car l'adjonction de ce nouvel élément aux éléments anciens, fait du drame un genre nouveau, certes égal à la tragédie par la profondeur et la grandeur des sentiments qui en forment la matière, mais qui, de plus, permet de terminer le drame par la victoire du héros, au lieu de le terminer invariablement par sa chute. Mais en ce qui concerne *les Maîtres-Chanteurs*, l'action dans l'âme de Hans Sachs est si discrètement indiquée, et elle est entourée et enveloppée d'une action extérieure si gaie et si mouvementée, que peu de spectateurs remarquent la nouveauté de ce genre de dénouement par la victoire. J'ai souvent eu l'occasion de me convaincre qu'on n'aperçoit le plus généralement dans *les Maîtres-Chanteurs* qu'une comédie finissant par un heureux mariage. Mais pour ce qui est de *Parsifal* il est impossible de s'en tirer par des constatations d'une bonhomie si élémentaire. Dans ce drame, tout converge vers le héros, et le poète-musicien a prodi-

gué tout son génie à nous décrire la vie de cette âme, qu'il ne nous montre qu'aux moments décisifs où elle doit évoluer. La victoire ressort donc ici avec la même netteté et la même clarté que présentait la défaite dans *l'Anneau du Nibelung*. Wotan aspirait à la puissance et à l'amour, et il perd l'un et l'autre. Parsifal, sans maudire l'amour, résiste à ses tentations, et voue sa vie à Dieu, au lieu de chercher la puissance, — et il acquiert la puissance et l'amour.

On peut affirmer de la façon la plus formelle que, à considérer purement comme œuvres d'art les drames de *l'Anneau du Nibelung* et de *Parsifal*, il n'y a pas plus de symbolisme, de mysticisme, de religion, dans celui-ci que dans celui-là. Il est vrai que Wagner a écrit, trente ans avant *Parsifal*, que « l'œuvre d'art est la religion rendue sensible sous une forme vivante » (1); mais qu'on veuille bien remarquer que cette expression : « l'œuvre d'art », est d'ordre tout à fait général, et qu'il ne s'agit donc pas de telle ou telle œuvre en particulier. Pour Wagner, toute véritable œuvre d'art est, dans un certain sens, « la religion sous une forme vivante » ; et, — pour prendre un exemple au hasard, — la Vénus de Milo sera pour lui tout autant « religion » que peut l'être la Madone Sixtine. Aussi, si l'on vient dire que *Parsifal* est une œuvre spécialement religieuse et mystique, — que

(1) « Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion.» (III. 77).

ce soit pour louer l'œuvre, ou que ce soit pour la dénigrer, — on émet là une opinion qui ne peut que troubler et dénaturer l'impression que doit procurer le drame en tant qu'œuvre d'art.

Mais il est intéressant de se demander pourquoi *Parsifal* est si souvent considéré comme une œuvre spécialement religieuse ; car les réponses que nous pourrons faire à cette question nous mettront sur la voie de plusieurs observations très utiles à faire pour arriver à la pleine compréhension du drame wagnérien, ce qui est, je le rappelle, l'unique but de ce volume.

L'opinion contre laquelle je viens de m'élever ici s'appuie sur deux prétextes : d'abord sur le fait même de la victoire, de cette victoire remportée par l'homme intérieur sur l'homme extérieur, et ensuite sur le choix des formes sensibles adoptées pour nous rendre perceptible et évidente cette victoire. Pesons la valeur de ces prétextes.

Le vrai but de toute religion pratique étant de conduire à la victoire de l'homme intérieur sur l'homme extérieur, il est clair que toute représentation qu'on essaiera de cette victoire rappellera la religion. Mais si l'on va au fond des choses, on sera obligé de reconnaître que la représentation de la défaite atteint tout autant le fond mystique de toute vie, c'est-à-dire, pour nous servir de l'expression de Wagner, « la source originelle, la seule vraie base de toute religion, qui se trouve dans les profondeurs les plus sacrées de l'homme in-

térieur (1) ». Or, précisément, l'art n'a pas d'autre but que de pénétrer jusqu'à ces « profondeurs les plus sacrées », et d'établir une relation directe entre l'homme intérieur et l'homme extérieur, de telle sorte que cette « source originelle de toute religion » coule en toute liberté, et que le cœur et la raison puissent s'y désaltérer pleinement. Mais tandis que toute religion est une doctrine positive et pratique, dont le but est de conduire l'homme intérieur à la victoire, l'art n'est jamais qu'une contemplation (Anschauung, en allemand). Par l'art nous contemplons le monde, nous en saisissons l'essence, et nous entendons le murmure de cette « source originelle qui se trouve dans les profondeurs les plus sacrées». Jamais l'art ne peut être autre chose qu'une contemplation ; dès qu'il prétend devenir une doctrine, il s'adresse à l'entendement et à la raison, et non plus à l'émotion, et il cesse par là même d'être de l'art. C'est donc par suite d'un malentendu complet qu'on vient prétendre que si l'artiste a vu et fait voir la victoire, il a fait ainsi une œuvre spécialement et positivement religieuse. Que la religion se reconnaisse dans l'œuvre, et que l'œuvre puisse éveiller en nous des sentiments religieux, tout cela est fort naturel ; mais cela n'empêche pas que si l'artiste a représenté la victoire, c'est uniquement parce que c'est elle qui

(1) « jenen urspruenglichen Quell und einzig richtigen Sitz der Religion, im tiefsten, heiligsten Innern des Individuums. (VIII, 32.)

s'est trouvée être l'objet de sa contemplation. — Ce qui est à peine croyable, c'est que précisément ce sont souvent des personnes pieuses qui protestent contre la représentation de la victoire dans le drame. Mais ce qui constitue le motif fondamental de leur opposition, c'est plutôt encore ce que j'ai signalé plus haut comme le second des reproches faits parfois à Wagner au sujet de *Parsifal* : le choix des formes sensibles adoptées pour nous rendre perceptible et évidente la victoire. Voyons donc maintenant ce que vaut cette seconde objection.

En parlant des *Maîtres-Chanteurs*, j'ai dû montrer que la musique ayant seule le pouvoir de nous révéler l'homme intérieur, elle a donc seule, aussi, le pouvoir de nous dépeindre et de nous montrer la victoire remportée par l'homme intérieur. Et cela, il y a longtemps que la musique le sait, et prouve qu'elle le sait : citons avant tout comme exemple les œuvres des deux grands « poètes » : Bach et Beethoven. Mais il est évident que ce triomphe de l'âme ne pouvait être manifesté dans le drame qu'à partir du jour où la musique en devint une partie intégrante, c'est-à-dire à partir du jour où le drame wagnérien fut créé. D'un autre côté, nous savons que ce qui distingue essentiellement le drame des autres formes de l'art, c'est qu'il s'adresse à toutes les facultés de l'homme; et cela est surtout vrai quand il s'agit de la forme de drame instituée par Wagner, dans laquelle, ainsi que le maître l'a dit, « ce que la musique accomplit,

est rendu perceptible, pour le regard (1) ». Eh bien, ceci étant reconnu vrai, comment veut-on rendre perceptible pour le regard, et compréhensible pour l'entendement, la victoire morale dans le cœur d'un homme, si ce n'est sous une forme qui rappellera inévitablement les conceptions religieuses? Dans *Parsifal*, il s'agit de toute autre chose que dans *les Maîtres-Chanteurs* ; Hans Sachs est un sage, Parsifal est un saint. De quelque manière qu'on s'y prenne pour présenter un tel caractère, on ne pourra jamais échapper à la nécessité de le rattacher à une religion. On sait que Wagner avait d'abord pensé au Bouddha ; s'il a ensuite arrêté son choix sur le symbolisme chrétien, c'est sans doute qu'il a pensé trouver là pour son drame l'expression la plus poignante et la plus définitive de la compassion, et ensuite qu'il aura jugé, comme déjà il l'avait fait pour le choix des sujets dans ses autres drames, qu'une matière qui est universellement connue des auditeurs auxquels on s'adresse, exige moins de commentaires et d'explications, et est donc toujours préférable pour l'art. Mais vouloir déduire de ce choix d'un sujet chrétien des intentions dogmatiques, c'est certainement raisonner à faux.

Il est utile, ici, de se rappeler que dans la pensée du poète, *Parsifal* est uni d'une manière intime à *l'Anneau du Nibelung*. Pour lui, et au point de vue du poème, le Graal d'où rayonne la lumière est iden-

(1) « im Drama werden die Thaten der Musik sichtbar. »

tique au rayonnant Or du Rhin. Pour les innocents, cet Or aussi était « pur », et il leur était « un brillant délice », qui, de même que le Graal, « tour à tour veille et dort ». Seul, le fait d'avoir maudit l'amour et désiré la puissance, lui avait donné une autre signification ; de même que dans *Parsifal*, un homme, Klingsor, a maudit l'amour pour s'emparer du Graal, et conquérir par lui la puissance. Si donc l'on désire rechercher des symboles dans *Parsifal*, il me semble qu'avant d'aller en imaginer qui restent un peu problématiques, il faudrait tout d'abord comparer le symbole du Graal à celui de l'Or du Rhin, et comparer aussi la « sainte lance », que conquiert Parsifal, à cette branche de frêne qui soutenait l'ancien monde : la lance de Wotan, brisée dans les mains mêmes du dieu par l'enfant de son désir ; et qu'il faudrait enfin rapprocher Parsifal lui-même de Wotan et de Siegfried !

Mais comme il serait dangereux pour l'art de s'engager dans ces voies du symbolisme ! Rappelons ici ce qu'en a dit Schopenhauer : « Les symboles peuvent souvent être utiles dans la vie, mais ils n'ont pas de valeur pour l'art ; ils sont pour lui comme des hiéroglyphes... Le symbole n'est qu'une variété de l'allégorie, et l'allégorie est une œuvre d'art qui prétend signifier autre chose que ce qu'elle représente. L'allégorie cherche à désigner une notion, et par conséquent à distraire l'attention du spectateur de l'image visible, pour la porter sur une tout autre notion, abstraite, non visible, qui est complètement en

dehors de l'œuvre d'art... Une œuvre d'art n'a de valeur réelle que dans la mesure où il est possible d'oublier sa valeur nominale, symbolique (1) ». En résumé, la vérité est que nous n'avons pas à chercher de symbole dans *Parsifal*, et, si nous ne pouvons pas nous dispenser malgré tout d'en découvrir, nous n'avons pas en rechercher le sens. Parsifal est un chrétien, c'est vrai, et il se meut dans un monde tout acquis à la foi chrétienne ; mais il n'en est pas moins certain que les dogmes et les symboles de la religion chrétienne constituent un domaine inaccessible à l'art. Le domaine de l'art est cette région plus profonde, où toutes les religions ont leurs racines, « ces profondeurs sacrées de l'homme intérieur, où coule la source originelle de toute religion ». Et la Norne, dans *le Crépuscule des Dieux*, ne l'a-t-elle pas désigné, elle aussi, en disant :

(1) « Die Symbole moegen im Leben oft von Nutzen sein, der Kunst aber ist ihr Werth fremd ; sie sind ganz wie Hieroglyphen anzusehen.. Das Symbol ist eine Abart der Allegorie... eine Allegorie ist ein Kunstwerk, welches etwas Anderes bedeutet, als es darstellt. Durch die Allegorie soll immer ein Begriff bezeichnet und folglich der Geist des Beschauers von der dargestellten, anschaulichen Vorstellung weg, auf eine ganz andere, abstrakte, nicht anschauliche, geleitet werden, die voellig ausser dem Kunstwerk liegt... die reale Bedeutung des Kunstwerks wirkt nur so lange man die nominale, allegorische vergisst. »

« im kuehlen Schatten
rauscht' ein Quell,
Weisheit raunend
rann sein Gewell' :
— da sang ich heiligen Sinn. » (1)

Il convient maintenant de généraliser ces considérations, et de les étendre à toutes les œuvres de Wagner ; car étant donnée l'essentielle différence de nature entre la musique et les autres arts qui concourent à la création du drame, le drame wagnérien est exposé plus que tout autre au danger de voir l'idée fondamentale sur laquelle il s'appuie dénaturée par les explications symboliques, mystiques, et autres ; et il y a là un point qu'il faut saisir bien clairement, puisqu'il touche au nœud vital de la forme de drame créée par Wagner.

Dans toute œuvre d'art on cherche à incarner ce qui est éternel et absolu, sous une forme qui reste toujours passagère, et plus ou moins accidentelle. Il s'ensuit que toute œuvre d'art sera forcément, dans un certain sens, une allégorie ; et, jusqu'à un certain degré, sa forme sensible se trouvera être un symbole. Mais ce qu'il faut bien comprendre, c'est que ce côté symbolique, loin d'être le but de l'art, sera toujours, au contraire, l'inévitable faiblesse qui lui est inhérente ; le vrai but étant précisément de

(1) « A l'ombre fraîche — bouillonnait une source. — Un murmure de sagesse — s'échappait de son onde : — là je chantais la sainte vérité. »

dépasser l'accidentel, et, par conséquent, d'anéantir autant que possible le symbole, pour nous faire mieux sentir ce qu'il recèle d' « éternel ». « L'imagination, dit Wagner, se crée une image avec la partie superficielle d'une notion, et l'art, se saisissant de cette image qui ne pouvait avoir qu'une signification allégorique, en fait un tableau parfait embrassant la notion tout entière, et la transfigurant ainsi en une révélation (1) » — Mais si nous admettons avec Schopenhauer et Wagner que la musique diffère absolument par son essence même de tous les autres arts, qu'elle nous donne une image directe, et non symbolique, du monde intérieur et éternel, de telle sorte que « les autres arts ne parlent jamais que de l'ombre des choses, tandis qu'elle parle de leur essence (2) », nous devrons aussi reconnaître que dans le drame wagnérien il y a une différence essentielle entre la nature de ce qu'exprime la musique et la nature de ce qu'expriment les autres arts. La plupart des fausses interprétations qui ont été faites des œuvres de Wagner, proviennent de ce fait; car on voit que dans le drame wagnérien nous avons

(1) « Die Kunst erfasst das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich aeusserlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses zum vollendeten, den Begriff gaenzlich in sich fassenden Bilde, diesen ueber sich selbst hinaus zu einer Offenbarung » (X, 278.)

(2) « Die anderen Kuenste reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen. » (Schopenhauer.)

à côté de l'allégorie le sens de l'allégorie, à côté de l'accidentel : l'éternel, à côté de l'image : la révélation. Wagner a écrit quelque part : « Là où les autres arts disent : *cela signifie...*, la musique dit : *cela est.* » Mais notre éducation moderne toute abstraite et anti-artistique, fait qu'à l'audition d'un drame de Wagner, voici la chose extraordinaire qui se passe pour beaucoup d'entre nous : nos yeux et notre entendement perçoivent un tableau, et en même temps nous entendons bien la voix de la musique qui proclame souverainement : « *cela est !* » ; mais alors au lieu de percer l'image allégorique et de l'oublier pour ainsi dire, afin d'en saisir plus pleinement la « divine vérité », que nous révèle la symphonie des sons, nous rapportons au contraire la puissante affirmation de la musique à l'image, et nous nous croyons le droit d'en déduire des symboles, des religions, des systèmes philosophiques, même des doctrines politiques, et que sais-je encore !

C'est malheureusement là une erreur très répandue, même parmi les adeptes du drame wagnérien. Il nous faut la combattre avec toute l'énergie possible, car de semblables interprétations sont la mort de tout art ; et s'y égarer, c'est méconnaître et renier l'essence même de l'art. Quant à prétendre que Wagner a eu des intentions de ce genre, c'est tout simplement le calomnier.

Il existe une opinion, très répandue et fortement accréditée, qui veut que dans les dernières œuvres de Wagner soit incarné et soit prêché un système

métaphysique ; celui de Schopenhauer. Ce que je viens de dire devrait suffire à réfuter cette opinion ; mais cette question des rapports entre l'art et la philosophie est assez intéressante pour qu'on s'y arrête un instant; je vais donc l'examiner brièvement dans un appendice à ce dernier chapitre.

ART ET PHILOSOPHIE

Il n'est pas inutile de se rappeler ici ces paroles de Kant : « C'est déjà une grande et indispensable marque de perspicacité et d'intelligence, que de savoir quelles questions on peut raisonnablement poser » (1). Car enfin cette question que l'on a souvent agitée : les œuvres de Wagner contiennent-elles une philosophie ? est en elle-même tellement contraire au bon sens, qu'il devient bien difficile d'y répondre. Raison de plus, cependant, pour ne pas se soustraire à ce devoir.

Sans avoir besoin d'y avoir longuement réfléchi, beaucoup de gens sentent d'instinct que le véritable artiste a des liens de parenté avec le vrai philosophe. Et si l'on veut se rendre compte exactement de la nature de cette parenté, rien n'y aidera mieux que de comparer entre eux certains hommes choisis en-

(1) « Es ist schon ein grosser und noethiger Beweis der Klugheit und Einsicht, zu wissen, *was* man vernuenftiger Weise fragen solle. »

tre tous, comme par exemple de comparer Beethoven à Kant, et Wagner à Schopenhauer ; car le rapport qui peut exister entre l'œuvre d'art et le système philosophique, est identiquement semblable à celui qui existe entre les génies mêmes par qui l'un et l'autre ont trouvé leur expression. Certes, on ne peut pas prétendre que ce soit une contradiction proprement dite, qui existe entre eux; mais il faut bien reconnaître qu'ils sont cependant diamétralement opposés les uns aux autres, comme le sont les deux pôles d'un globe, ou, disons plutôt, comme l'homme est opposé à la femme. Aussi, une œuvre d'art qui serait de la philosophie, en même temps qu'elle est une œuvre d'art, serait une chose aussi monstrueuse que l'est un hermaphrodite.

Ce qui établit un lien entre la philosophie et l'art, c'est essentiellement ceci : que l'œuvre d'art fournit au penseur une image purifiée et très intense du monde intérieur. Grâce à cette image, le regard pénètre jusqu'au-delà de l'apparence individuelle dont l'entendement revêt le phénomène ; et le philosophe se trouve en contact avec l'essence intime et invisible des choses. De même que la logique, la psychologie, la méthodologie, etc., ont été édifiées en prenant comme appui les mathématiques et les sciences naturelles, de même, la métaphysique la plus élevée a besoin de l'art pour atteindre aux notions les plus profondes. Et ce qui fait surtout la grandeur de Schopenhauer, c'est d'avoir clairement reconnu cette vérité. Il a écrit en effet : « Toute œuvre d'art, à propre-

ment parler, tend à nous montrer la vie et les choses telles qu'elles sont dans leur réalité. Mais cette réalité, tout le monde ne peut la saisir immédiatement, à cause du voile des accidents objectifs et subjectifs qui la recouvre. C'est ce voile que l'art déchire (1)... La haute dignité et l'importance de l'art... consistent en ce qu'il nous procure essentiellement la même chose que ce que nous montre le monde visible, mais d'une manière plus condensée, plus achevée, avec choix et réflexion (2)... Les œuvres des arts plastiques et dramatiques contiennent toute sagesse (3)... La philosophie a échoué si longtemps à se constituer, parce qu'on a cherché à l'édifier sur le terrain de la science, au lieu de choisir celui de l'art (4)... » Je le répète : les sciences offrent à la contemplation philosophique l'image nette et précise du monde extérieur, tandis

(1) « Das Kunstwerk ist eigentlich bemueht, uns das Leben und die Dinge so zu zeigen, wie sie in Wahrheit slnd, aber, durch den Nebel objektiver und subjektiver Zufaelligkeiten hindurch, nicht von Jedem unmittelbar erfasst werden koennen. Diesen Nebel nimmt die Kunst hinweg. » (II. 404.)

(2) « Der hohe Werth und die Wichtigkeit der Kunst besteht darin... dass sie wesentlich das Selbe, nur concentrirter, vollendeter, mit Absicht und Besonnenheit, leistet, was die sichtbare Welt selbst. » (1.315.)

(3) « In den Werken der darstellenden Kuenste ist alle Weisheit enthalten. » (II, 464).

(4) « Die Philosophie ist so lange vergeblich versucht worden, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte. » (Fragments posthumes.)

que l'art lui offre l'image lumineuse du monde intérieur. Et ceci est vrai d'une façon générale pour tout art qui mérite véritablement le nom d'art.

Mais quand il s'agit spécialement de l'art de Wagner, il ne faut pas oublier les considérations suivantes : 1° cet art est le plus *universel* de tous ; 2° il réunit un ensemble de conditions qui font de lui l'art le plus *pur*; 3° le génie merveilleux de Wagner confère à ses œuvres une valeur *intensive* qu'il n'est pas facile d'évaluer. — D'après cela nous pouvons donc présumer que les œuvres de Wagner « contiendront toute sagesse », comme dit Schopenhauer ; et que cette sagesse, et ce sens le plus intime du monde, nous seront révélés à un degré de clarté insoupçonné jusqu'à maintenant.

Il n'en reste pas moins vrai que venir prétendre que les œuvres de Wagner « contiennent une philophie », est tout aussi absurde que de dire par exemple que « le monde contient une philosophie ». Il est de toute évidence que cette proposition ne peut avoir aucun sens ; car la philosophie n'a pas d'existence ailleurs que dans le cerveau du philosophe ; le monde est le monde, et rien de plus ; et que la raison du penseur aille d'abstraction en abstraction et se construise un système, cela ne concerne en rien le monde ; ce cerveau qui fonctionne est tout simplement un de ses phénomènes ; et on ne peut dire que le monde contient une philosophie, qu'en tant qu'il contient l'homme qui s'est créé cette philosophie. Or, le rapport qui existe entre l'œuvre d'art et la philoso-

phie, est tout à fait analogue à ce rapport entre le monde et la philosophie. Il se peut que l'œuvre d'art excite en nous le goût de la pensée, et que, nous fournissant un aperçu du monde intérieur plus lumineux qu'aucun autre ayant précédé, et nous faisant ainsi pénétrer plus profondément le mystère du monde, elle soit donc, par l'impression qu'elle nous laisse, comme un point de départ pour notre cerveau, qui reprend alors sa fonction normale, et peut arriver ainsi à se forger toute une chaîne de notions abstraites, comme il peut s'en forger en prenant n'importe quelle base. Mais vouloir déduire de ce processus, que cette chaîne gisait toute forgée dans l'œuvre d'art, ou simplement que tous ses éléments s'y trouvaient épars, c'est vraiment là trop de modestie de la part de qui ne la doit en réalité qu'à soi-même... Non, cher philosophe, ce que tu as créé là, c'est ton œuvre propre, et non pas celle d'un autre. Car l'artiste, lui, n'a pas fait autre chose que de *voir* l'univers; *voir* étant pour lui la fonction normale, comme la tienne est de *penser !*

Ce qu'il y a de curieux, c'est que ce malentendu soit survenu tout particulièrement au sujet de Wagner et de Schopenhauer, qui auraient semblé devoir y échapper plus que personne, puisque leurs écrits prouvent qu'ils ont tous les deux reconnu le plus clairement du monde quelle barrière infranchissable sépare l'abstraction de l'intuition.

« L'art, a dit Wagner, cesse, au fond, d'être de l'art, toutes les fois que, par la réflexion, nous l'envi-

sageons comme tel » (1). Schopenhauer, en sa qualité de philosophe, consacre naturellement de plus amples développements à ce sujet. Il écrit : « Quelle que soit dans la pratique l'utilité de la notion abstraite, quelles qu'en soient les applications, la nécessité et la fécondité dans les sciences, elle n'en reste pas moins *éternellement stérile* pour l'art. Tout au contraire, l'idée — (au sens platonicien du mot) — est la source véritable et unique de toute œuvre d'art digne de ce nom (2)... Or les idées sont essentiellement chose d'intuition (de contemplation), ce qui ne saurait être épuisé par des déterminations précises. On ne peut donc les communiquer que par la voie intuitive, qui est celle de l'art... La simple notion abstraite est, au contraire, quelque chose que la pensée suffit pleinement à saisir, à déterminer, à épuiser...; vouloir l'exprimer dans une œuvre d'art, c'est faire un détour bien inutile, c'est tomber dans cette faute, que nous blâmions tout à l'heure, de jouer avec les ressources de l'art, sans en connaître le but... Si donc à l'examen d'une œuvre... à travers la richesse des procédés artistiques, nous voyons

(1) « Die Kunst hoert, genau genommen, von da an Kunst zu sein auf, wo sie als Kunst in unser reflektirendes Bewusstsein tritt. »

(2) « Der Begriff, so nuetzlich er fuer das Leben und so brauchbar, nothwendig und ergiebig er fuer die Wissenschaft ist, ist fuer die Kunst ewig unfruchtbar. Hingegen ist die aufgefasste Idee die wahre und einzige Quelle jedes aechten Kunstwerks. » (I. 277.)

percer peu à peu, et enfin apparaître au grand jour, la notion abstraite, précise, limitée, froide et sèche..., nous ressentons du dépit et du dégoût... Voilà pourquoi c'est une entreprise à la fois indigne et sotte de vouloir, comme on l'a tenté plusieurs fois de nos jours, ramener un poème de Shakespeare ou de Goethe à une vérité abstraite, que ces poètes sont sensés avoir eu le dessein d'énoncer... Seule la pensée qui fut contemplée (saisie par l'intuition) avant de passer par la réflexion, a, dans l'œuvre d'art, la force de nous émouvoir, et devient ainsi une chose impérissable... » (1).

(1) « Die Ideen aber sind wesentlich ein Anschauliches und daher, in seinen naeheren Bestimmungen, Unerschoepfliches. Die Mittheilung eines solchen kann daher nur auf dem Wege der Anschauung geschehen, welches der der Kunst ist... Der blosse Begriff hingegen ist ein vollkommen Bestimmbares..., ein Solches durch ein Kunstwerk mittheilen zu wollen, ist ein sehr unnuetzer Umweg, ja, gehoert zu dem eben geruegten Spielen mit den Mitteln der Kunst, ohne Kenntniss des Zweckes...Wenn wir nun bei Betrachtung eines Werkes,... durch alle die reichen Kunstmittel hindurch, den deutlichen, begrenzten, kalten, nuechternen Begriff durchschimmern und am Ende hervortreten sehen... so empfinden wir Ekel und Unwillen... Daher ist es ein so unwuerdiges, wie albernes Unternehmen, wenn man, wie heut zu Tage oefter versucht worden, eine Dichtung Shakespeare's oder Goethe's zurueckfuehren will auf eine abstrakte Wahrheit, deren Mittheilung ihr Zweck gewesen waere... Nur das Gedachte, was geschaut wurde, ehe es gedacht war, hat bei der Mittheilung (im Kunstwerke) anregende Kraft und wird dadurch unvergaenglich... » (II, p. 466 et suiv.)

On pourrait continuer à citer des pages entières de Schopenhauer qui soient dans ce sentiment sur la nature et le rôle de l'art, car elles abondent dans son œuvre. Après tout ce que Schopenhauer a ainsi écrit, n'est-il pas piquant, et un peu décourageant, de penser que ce soit sa philosophie, à lui, qu'on prétende retrouver dans des œuvres d'art? et que ces œuvres où on veut la retrouver soient précisément les drames de Wagner?

Mais je ne veux pas terminer sur une simple critique négative ; et puisqu'il est essentiel que nos idées sur ce sujet soient très précises, je vais essayer d'exprimer sommairement ce par quoi l'art et la philosophie me paraissent reliés l'un à l'autre.

C'est tout d'abord par le sujet auquel tous les deux se trouvent voués, je veux dire le monde, l'univers. Nous savons que plus la philosophie s'élève, plus elle devient abstraite ; et, d'un autre côté, le progrès, pour l'art, c'est de rejeter de plus en plus tout ce qui est accidentel ; et la musique, en particulier, ne s'applique plus qu'à ce qui constitue la base même de la vie, à ce qui en est l'essence, pure de tout alliage. Il en résulte que l'art et la philosophie s'élèvent tous les deux au-dessus des brumes de tout ce qui est limité et accidentel; et ils atteignent une région sereine, où ils se trouvent en face l'un de l'autre, et où leurs regards doivent se rencontrer. Ils ne sauraient cependant se fondre l'un dans l'autre : au contraire, plus la raison s'est clarifiée en suivant la voie de l'abstraction, plus elle est éloignée

de l'intuition artistique; et, d'un autre côté, plus l'art a su se débarrasser de l'arbitraire et des conventions, plus il se trouve affranchi du concours de la raison, et plus il se manifeste sous la forme de pure intuition. On peut donc affirmer que plus la philosophie et l'art deviennent ce qu'il est de leur essence d'être, plus nous sommes forcés de reconnaître en eux deux phénomènes diamétralement opposés de la nature humaine; mais cela ne les empêchera pas de se comprendre mutuellement d'autant mieux. L'art, affranchi du concours de la raison, aura une vision intuitive bien plus claire de ce qui constitue l'essence de la raison; et ce qu'il aura vu, il ne nous l'expliquera pas, en vérité, mais il nous le montrera. Quant à la raison; nul mieux que Schopenhauer ne nous a montré jusqu'à quelle lumineuse connaissance de l'essence de l'art elle peut atteindre.

Voilà donc un premier point de contact entre l'art et la philosophie. Il y en a un second. Je l'ai déjà mentionné plusieurs fois, et il ressortira de lui-même assez clairement à seulement rappeler que l'art « contient toute sagesse », et que l'œuvre d'art véritable est une image purifiée et condensée du monde même. On peut dire des œuvres d'art vraiment sublimes que ce sont des *révélations*. Jamais le calcul ni le jeu le plus savant des combinaisons n'auraient pu suffire à les créer; et nous-mêmes, en leur présence, nous avons soudain une vision toute nouvelle du monde, et l'intuition de rapports que jamais autrement nous n'aurions soupçonnés. Le philosophe

pourra donc puiser de la sagesse dans les œuvres d'art. Non pas que celles-ci « contiennent » les théories que le penseur en déduira ; mais ce qu'elles contiennent, c'est plus et mieux que les théories elles-mêmes, c'est une sagesse qu'on ne saurait peut-être mieux qualifier qu'en la proclamant « une révélation de la sagesse divine ». Ou plutôt non, l'œuvre d'art ne *contient* pas cette sagesse, mais elle *est* cette sagesse même. Et c'est de cette sagesse qu'on peut entendre la voix éloquente par les œuvres de Wagner.

RÉSUMÉ ET CONCLUSION

Pour terminer cette brève étude des œuvres de la seconde période de Wagner, jetons maintenant un coup d'œil d'ensemble sur les résultats acquis. J'espère avoir convaincu le lecteur que chacune des œuvres que nous avons examinées est un *poème dramatique*, et lui avoir fait nettement saisir en même temps qu'on ne peut les comprendre et les apprécier qu'en les considérant de ce point de vue. Nous avons constaté que pour cela il faut avant tout et par-dessus tout se rendre compte d'une manière approfondie du **rôle de la musique dans le drame** ; car, étant donné le concours de la musique, devenue l'agent le plus puissant de l'expression dramatique, les notions que nous attachions au mot « action » doivent subir des modifications profondes. Et comme la musique se manifeste sous des conditions toutes différentes de celles qui ont fourni les règles des autres genres où elle était aussi appelée à concourir, ces règles ne

peuvent donc pas être appliquées à juger le drame wagnérien.

Il est aussi très important de constater que le langage et la partie scénique, grâce à leur intime fusion avec la musique, se trouvent maintenant placés dans de tout autres conditions de vie qu'auparavant ; si bien que tout jugement fondé sur des théories faites pour le drame parlé porte à faux, si on veut l'appliquer aussi au drame wagnérien.

Le rôle de la musique dans le drame, et la notion nouvelle qu'il convient d'attacher à l'expression : action dramatique, ce sont ces deux points que je m'étais donné pour tâche de mettre en relief. Comme ils découlent tous les deux d'un seul et même principe, on voit maintenant qu'ils peuvent aussi se ramener à une seule et même condition ; car en m'efforçant de mettre en lumière ce que je juge être la véritable action dans chacun des drames que j'ai examinés, j'ai dû montrer que cette véritable action ne peut se manifester que par la musique ; et, par contre, lorsque j'ai étudié le détail, comme je l'ai fait pour *Tristan et Isolde* et pour *l'Anneau du Nibelung*, j'ai dû alors reconnaître que chaque fois que la musique prend un grand développement, c'est qu'elle obéit à une nécessité dramatique.

Reprenons encore une fois séparément chacun des deux traits principaux qui distinguent le drame wagnérien des autres formes de drame.

Le premier trait qui caractérise cette nouvelle forme de drame, c'est donc le rôle qu'y joue la mu-

sique. C'est là ce qui lui impose, comme loi absolue, que l'action soit exclusivement celle qui se passe dans l'homme intérieur, dégagé de l'influence des conventions et des formes qu'entraîne le milieu. Avec toute autre action, le concours de la musique est quelque chose de purement arbitraire, et qui n'est là que comme un simple agrément, sans faire partie intégrante du tout. Dans le drame wagnérien, au contraire, la musique, qui révèle la vie intérieure, invisible, est une nécessité dramatique; et elle ne participe à la manifestation du drame, que dans la mesure précise où l'action elle-même l'exige.

Le second trait caractéristique du nouveau drame, c'est la façon dont il s'adresse à toutes les facultés humaines, et grâce à laquelle il intéresse et captive l'être tout entier.

Et à ce sujet, il y a encore à faire une remarque très utile. Tout occupé de préciser le rôle de la musique, je n'ai guère pu dans ce volume traiter aussi longuement qu'il l'aurait fallu des autres parties organiques du drame. On a vu cependant, par quelques exemples probants, que le rôle du langage parlé est très différent ici de ce qu'il est dans d'autres formes du drame; et sans pour cela rien perdre de sa force ni de la variété de ses moyens. Comme cela a lieu pour la musique elle-même, le rôle du langage parlé est strictement subordonné à l'intention fondamentale et créatrice, qui est l'idée poétique. Il en est de même du rôle de la vision. Depuis l'ensemble de l'effet scénique jusqu'au moindre geste de l'acteur, la

vision joue maintenant, lorsque cela est utile, un rôle considérable, dépassant de beaucoup la portée de ce qu'elle pourrait atteindre privée du concours de la musique. Car dorénavant un lever de soleil, un clair de lune, une fête populaire, ou tout autre tableau, ne sont plus comme dans l'opéra un simple prétexte à divertir nos regards pendant qu'on nous fait entendre une musique quelconque ; mais tout au contraire, leur signification dramatique, c'est-à-dire l'influence qu'ils exercent sur l'âme des personnages, nous est révélée précisément par la symphonie qui enveloppe le tout et en crée l'unité sensible ; et de telles scènes peuvent donc ainsi souvent acquérir une grande importance dans le cours de l'action. Le milieu ambiant fait corps avec l'âme invisible. Il en est de même du geste, et en général des attitudes et du mouvement des personnages. Non seulement la musique les souligne, lorsque le drame leur donne de l'importance, mais elle les relie à l'action d'une manière intime, en leur prêtant toujours une signification nette et précise. Toute une longue scène peut ainsi se passer en silence et être cependant très saisissante.

On ne m'accusera plus d'être paradoxal, si j'affirme que dans les œuvres de Wagner on ne peut en vérité comprendre ni la musique, ni la poésie, ni la mise en scène, ni le jeu des personnages, ni rien, à moins de consentir d'abord à tout considérer du point de vue de *l'action dramatique*.

Et l'on reconnaîtra aussi que Wagner nous a

laissé non seulement une série d'œuvres admirables, mais encore et surtout qu'il a créé un genre de drame absolument nouveau, recélant des possibilités innombrables, infinies, et dans lequel « la source de l'invention ne tarira jamais ». En effet, l'intérêt qui s'attache à l'étude du « drame wagnérien » est loin d'être épuisé par l'étude des œuvres de Wagner. Si l'idée du « drame wagnérien » est juste, — et je crois pouvoir affirmer que les drames de Wagner nous ont fourni une preuve suffisante de la justesse de cette idée, — c'est toute une immense région nouvelle ouverte au génie de l'homme ; et puisqu'il y est fait appel à toutes les facultés humaines, à toutes les facultés d'émotion et d'expression, on peut se demander s'il sera désormais possible de créer de nouvelles œuvres d'art suprême en dehors de cette nouvelle forme de drame créée par Wagner.

Où et quand verrons-nous se produire un aussi puissant génie que Richard Wagner ? Dieu seul le sait. Mais il y a une chose qui est certaine : c'est que jusqu'à ce que l'idée-mère de son œuvre rencontre un terrain fertile, jusqu'à ce que les artistes et le public la comprennent et l'acceptent, jusqu'à ce qu'elle arrive à constituer l'atmosphère dans laquelle respire leur vie artistique, — jusque-là les œuvres de Wagner ne seront elles-mêmes jamais vraiment vivantes. Ce que nous possédons aujourd'hui n'est qu'une ombre. Car le simple fait d'admirer ne nous mène à rien, et l'imitation des moyens extérieurs employés par le maître est chose plutôt funeste. C'est

l'idée, l'idée d'où est sortie la nouvelle forme de drame, qu'il nous faut nous approprier ; et nous ne pouvons le faire qu'en la repensant par nous-mêmes, pour la voir ainsi clairement, de nos propres yeux. Tant que nous n'agirons pas ainsi, nous ne pouvons pas prétendre la posséder ; et nous ne saurions davantage prétendre posséder les œuvres qui ont été créées sous l'empire de cette idée, et qui vivent en elle.

*
* *

On comprend maintenant pourquoi ce volume porte le titre tout à fait général de : Drame Wagnérien. C'est que mon intention n'a nullement été de présenter au lecteur un commentaire des œuvres de théâtre de Richard Wagner : d'autres écrivains y sont plus aptes que moi ; et j'avouerai même ne prendre qu'un médiocre intérêt aux savantes études qu'ils peuvent nous donner sur ce sujet, parce qu'elles n'ont que de très lointains rapports avec l'art. J'ai cherché à faire ici exactement le contraire de ce que font ces érudits, j'ai tâché de découvrir quel était le point vital de cette nouvelle conception du drame que nous devons à Wagner ; et pour que cette étude ne restât pas purement théorique, et stérile, j'ai tenté de la vivifier par tout ce qui pouvait servir à l'éclairer dans la vie de Wagner, dans ses écrits et dans ses œuvres. Nous avons vu ainsi cette nouvelle forme de drame croître et mûrir depuis la tragédie composée par Wagner enfant, jusqu'à *Tristan* et *Parsifal*. Nous avons examiné la conception théorique que s'en fit

le maître après qu'il eut découvert la forme parfaite, par l'élan souverain de son génie, aidé de l'expérience acquise au cours de la réalisation de la première série de ses œuvres de théâtre. Ensuite l'examen de ces premières œuvres nous a été de la plus grande utilité, puisqu'ici nous avons pu voir le maître hésiter et chercher, et que nous avons assisté à une sorte de conflit entre le poète-musicien et le musicien-poète ; et c'est peut-être là ce qui peut initier le plus sûrement à une connaissance approfondie du drame wagnérien. Les quatre grands drames de la maturité nous ont enfin fourni toute une série de commentaires à l'examen de cette conception wagnérienne du drame, définie dans les trois premiers chapitres. C'est en voyant cette idée-maîtresse à l'œuvre sur des sujets de nature très diverse, que nous avons pu l'examiner sous toutes ses faces, et chercher ainsi à la faire devenir pour nous une chose pour ainsi dire plastique, réelle, vivante.

Et initier à cette conception artistique et vivante du drame wagnérien, tel était le seul but que je m'étais proposé.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typ. A. DAVY, 52, rue Madame. — *Téléphone.*

Impr. Als. anct G. Fischbach, Strasbourg. – 3145.